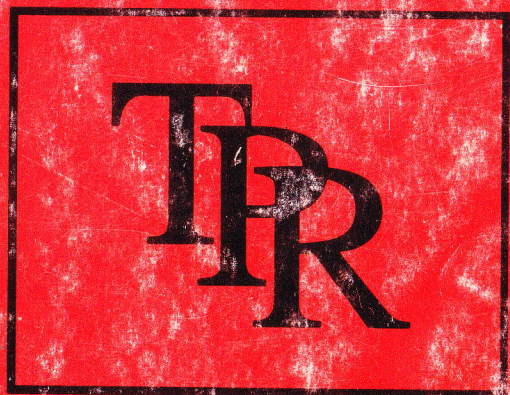


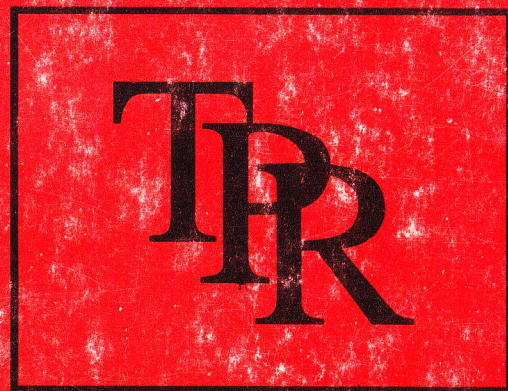
73-9149-11-1



Lei 4400

TERMINOLOGIE

POETICĂ



RETORICĂ

Editura Universității «Al. I. Cuza»

TERMINOLOGIE POETICĂ ȘI RETORICĂ

Colaborează:

Ștefan Avădanei, Al. Călinescu, Magda Ciopraga,
Livia Cotorcea, Corina Dimitriu, Magda Jeanrenaud,
Marina Mureșanu, Val. Panaitescu, Maria Pavel, Sorin
Pârvu, Iulian Popescu, Anca Sîrbu, Petruța Spânu.

Coordonator:

Val. Panaitescu



Editura Universității «Al. I. Cuza»
Iași - 1994

ISBN: 973-9149-11-1

Toate drepturile asupra acestei ediții aparțin
Editurii Universității «Al. I. Cuza» Iași

CUVÎNT INTRODUCTIV

ÎN 1983, cîțiva membri ai Catedrei de Franceză de la Universitatea «Al. I. Cuza» din Iași – sprijiniți de colegi de la alte catedre filologice – au luat inițiativa realizării unui dicționar literar, de un tip diferit față de cele existente. Lucrarea își propunea atunci să prezinte terminologia poetică, retorică și semiotică, apărută mai ales în a doua parte a secolului nostru, și care căpătase, în anii optzeci, o largă circulație în teoria și istoria literară, atît în Europa cît și peste ocean. Contribuiseră la acest fenomen, după cum se știe, schimbările intervenite în domeniul lingvisticii o dată cu progresele structuralismului (datorate mai ales școlii lui Ferdinand de Saussure) și cu dezvoltarea semioticii (parțial și pe urmele lui Peirce); un stimulent însemnat îl constituia, pe de altă parte, și suprasaturația de «conținutism» și de «istorism», provocată, printre altele, de invazia dogmatismului marxist în domeniul cercetării literare.

Reacția structuralist-formalistă, însoțind progresele spectaculare din fizică și biologie, din psihanaliză și teoria comunicării, a condus la înnoirea terminologiei în cercetarea literară. O dată cu reconsiderarea unor concepte din operele precursorilor, începînd cu Aristotel, și cu împrumuturile variate din lexicul lingvisticii generale, al semioticii sau al psihanalizei, s-a procedat și la forjarea ad-hoc a unor termeni ce desemnau detalii ale noilor sistematici, folosindu-se în acest scop rădăcini greco-latine.

Era cu neputință ca inovatorii de diverse naționalități să se pună imediat de acord asupra vocabularului pe care îl introduceau; nu numai fiindcă ilustrau adesea școli de gîndire deosebite, dar unii erau ei înșiși personalități puternice, care tindeau să-și impună, o dată cu noul limbaj, propria viziune a mijloacelor de investigare a fenomenului literar. S-a întîmplat astfel ca, nu de puține ori, unul și același cuvînt să capete sensuri diferite de la un poetician sau retorician modern la altul – atunci cînd înțelesul nu era nuanțat, în timp, chiar în operele aceluiași autor.

Schimburile internaționale de idei au favorizat totuși sedimentarea treptată și apoi impunerea unor vocabule – în dauna altora, menite să rămîină doar în

vitrina de curiozităţi. Încercînd, în mod firesc, să se sincronizeze, critica literară a trecut la valorificarea noului aparat teoretic, în măsura în care îi procura o mai mare exactitate atît în determinarea unor forme, cît şi în înţelegerea unor ansambluri; ea s-a lovit însă de o varietate derutantă, confuzia fiind sporită, uneori, de intervenţia unor zelatori grăbiţi, care denaturau involuntar sensurile originale.

În asemenea împrejurări, soluţia ştiinţifică ni s-a părut a fi un dicţionar care să se întoarcă în mod consecvent la surse, indicînd cu precizie, în fiecare caz, textul şi pagina la care se acordase un anumit înţeles unui termen, indiferent dacă acesta cunoştea o circulaţie mai largă sau mai restrînsă. Ordonarea cronologică a principalelor nuanţe, însoţită de un succint comentariu, cît mai obiectiv, a valorii lor de întrebuintare, putea contribui de asemenea la o autentică lămurire a cititorului: fiindcă nimic nu e mai necesar în orice demers analitic decît claritatea şi proprietatea uneltelor verbale.

Or, pentru realizarea unui astfel de proiect, trebuiau citite şi recitite sute de volume, în diferite limbi, din care urmau să fie extrase, în mod avizat, cele mai pregnante pasaje care contribuiau la elucidarea unor noţiuni, fie cu totul noi, fie doar cu nuanţe înnoite. Dificultatea primă era nu atît stabilirea unei bibliografii necesare şi suficiente acestei întreprinderi, cît procurarea textelor în cauză. Bibliotecile de specialitate, dimpreună cu cele ale unor lectorate de limbi străine ne-au fost de ajutor, într-o măsură; cele personale au mai completat câteva lacune; un sprijin important l-am aflat în traduceri multor lucrări relativ recente, publicate prin grija editurii Univers; cu toate eforturile, cîteva volume ce ne-ar fi fost utile ne-au rămas totuşi inaccesibile, trebuind să ne mulţumim, în acele cazuri, cu semnalarea indirectă a poziţiei pe care o ilustrau; pînă la apariţia integrală a dicţionarului nostru, acest neajuns va putea fi, probabil, reparat.

Următoarea dificultate o reprezenta delimitarea temporală, adică trasarea unui hotar între "vechi" şi "nou". Cercetările de poetică şi retorică ale secolului nostru preluau o parte din terminologia tradiţională, chiar dacă înseşi numele disciplinelor respective căpătau înţelesuri noi: poetica se constituia altfel decît cum o practicasă Aristotel (dar pînă şi un Valéry) — iar retorica îşi anexa teritorii la care nici anticii, nici toţi succesorii lor, pînă de curînd, nu s-ar fi gîndit. Ne-am decis să facem faţă situaţiei printr-un compromis şi am dat o extindere maximă noţiunilor de poetică şi retorică, înglobînd aici şi termenii tradiţionali de "teorie literară" care nu şi-au pierdut vitalitatea, de vreme ce continuă să circule chiar în operele promotorilor noii critici. Nici cea mai avansată modernitate nu abandona integral "vechiul" lexic — şi nici nu ar fi avut cum s-o facă, de vreme ce nu putea să ignore, de exemplu, realizări ca acelea ale stilisticii spitzeriene. Că printr-o astfel de deschidere spre "trecut" dicţionarul nostru nu "greşeşte" ne-o arată însăşi evoluţia tendinţelor în cîmpul cercetării literare spre aşa zisul postmodernism — ca de altfel şi unele palinodii ale unor inovatori de frunte, precum cele ale lui Tzvetan Todorov din *Critique de la critique* (1984) sau Alain Robbe-Grillet din *Le miroir qui revient* (1986). Sînt raţiuni pentru care nu va trebui să surprindă pe nimeni înţilnirea în dicţionar şi a unor cuvinte-titlu ceva mai puţin moderne: biografie, erou, picaresc etc.

O încercare de a distinge prea net între ariile poeticii, retoricii şi semioticii nu ar fi putut duce, la rîndul său, decît la regretabile erori. Toţi cei familiarizaţi cu asemenea preocupări s-au convins că numeroase concepte circulă între aceste domenii şi că regiunile de graniţă nu permit demarcări indiscutabile; practic, toate trei au apelat ocazional la formele puse în circulaţie de lingvistica structuralistă, de psihanaliză ori de fenomenologie...

Faţă de proiectul intitulat iniţial *Terminologie poetică-retorică-semiotică*, a intervenit, pe parcursul redactării dicţionarului, necesitatea unei restrîngerii. Am fost nevoiţi să ne axăm, în principal, pe vocabularul poetic-retoric, şi să renunţăm la discutarea anumitor concepte semiotice — datorită retragerii unor colaboratori care îşi asumaseră, la început, răspunderea sectorului respectiv. Limitarea este, desigur, regretabilă — dar, poate, şi un fel de câştig, dacă ţinem seama de vorba lui Goethe: în capacitatea de a se limita se vede maestrul (natural, fără să-şi aroge cineva acest ultim titlu). Oricum, interpătrunderile cu lingvistica şi cu semiotica au continuat să se producă în destule ocazii, indiferent de faptul că asemenea discipline nu figurează pe frontispiciul dicţionarului.

De ce ne-am hotărît să apărăm în formula de faţă, ocupîndu-ne deocamdată doar de o sută şi ceva de termeni, ceea ce nu reprezintă decît cam a şasea sau a şaptea parte din extensiunea pe care s-ar cuveni, de fapt, s-o aibă lucrarea completă?*

După o lungă perioadă pregătitoare, grupul nostru a putut trece, în 1988, la redactarea articolelor. Dintr-o listă amplă, cuprinzînd circa 2600 termeni (listă întocmită de noi şi multiplicată cu ajutorul Centrului de calcul al Universităţii ieşene), au fost selectate vreo şapte sute cincizeci de cuvinte-titlu, mai apropiate de ţelurile lucrării, urmînd deci să figureze în forma sa ultimă. Dintre acestea, colaboratorii au reţinut deîndată, pentru redactare, ceea ce le apărea de un interes mai acut pentru ei înşişi, dar şi orientativ, sub diverse raporturi, pentru ansamblu. S-a realizat astfel o primă etapă, cu caracter — într-o anumită măsură — experimental.

Mişcările intervenite în interiorul grupului redacţional după 1989, au creat un stadiu neprevăzut, dar binefăcător, în activitatea noastră — un fel de "respiro". Am socotit că tocmai această împrejurare ne putea ocaziona cea primă confruntare cu publicul, la care ne gîndisem încă de la începutul dificilei noastre întreprinderi. Procedeu este cunoscut atît în străinătate cît şi la noi; am cita numai două exemple: mostra din *Dictionnaire international des termes littéraires* (litera L) apărută la Paris, în 1973, sub îngrijirea lui Robert Escarpit — şi prospectul pus în discuţie publică, în 1969, de autorii ieşeni ai *Dicţionarului literaturii române de la origini pînă la 1900*, al cărui prim volum a apărut după zece ani; sperăm, totuşi, să nu ne oprim la acest volum-eşantion — cum s-a

* Aproximaţia poate fi judecată şi în raport cu lista de termeni pe care o anexăm şi care, în vederile noastre, ar trebui să întregască vocabularul. Dealtminteri, cînd e vorba de "întregire", nimeni şi niciodată nu va reuşi să mulţumească pe toată lumea. În funcţie de pregătirea specifică fiecărui cititor, ca şi de propria curiozitate de moment, se va putea obiecta că tocmai acel termen "care ar fi fost absolut necesar" lipseşte, în timp ce alţii sînt, de fapt, "în plus"; este un risc pe care ni-l asumăm, la fel ca toţi autorii de dicţionare...

întîmplat în cazul primului exemplu. Sînt și unele deosebiri: textul nostru are o amploare pe care nu o atingeau prospectele la care ne-am referit și îndrăznim să credem că el poate prezenta interes, chiar și în această formă, pentru un public care depășește pe acela al specialiștilor. Pe aceștia din urmă îi invităm să ne comunice părerile asupra oportunității apariției integrale a dicționarului, asupra metodei și tehnicilor de elaborare, a pertinentei unor observații, a unor eventuale omisiuni etc., asigurîndu-i de receptivitate față de tot ce va fi formulat cu intenția reală de a îmbunătăți.

Opere orientative, cu preocupări relativ asemănătoare celei pe care o propunem, nu sînt deloc prea multe în peisajul culturii românești. Indiscutabil, la cel mai înalt nivel se situează *Dicționarul de idei literare*, a cărui publicare a început-o Adrian Marino, în 1973. Dedicat numai "ideilor-cheie", dezbătute critic în articole ce capătă trăsăturile unor adevărate monografii, acest dicționar deschide calea pentru noi "sinteze de teorie literară" (modelul lor fiind cea consacrată de același autor *literaturii*).

O ținută de seriozitate păstrează *Dicționarul de termeni literari* elaborat de Institutul de Istorie și teorie literară al Academiei (1976); cu cele aproape șase sute de articole pe care le conține, el se adresează deopotrivă cititorilor cu pregătire medie sau universitară, în intenția de a-i ajuta să-și îmbogățească datele mai utile privind curentele și genurile, structura operei literare, stilistica, prozodia ș.a.m.d.; sînt explicate totodată și unele concepte de poetică și retorică modernă. Celor interesați strict de retorica clasică, Gh. N. Dragomirescu le-a pus la îndemînă o *Mică enciclopedie a figurilor de stil* (1975), bogată în exemplificări literare românești; ceea ce s-a mai publicat în rest, la noi, nu depășește zona didacticului minor.

S-ar părea deci că volumul nostru nu riscă să fie de prisos, chiar și cînd unii termeni pot fi întîlniți (situație inevitabilă) și în cele trei lucrări de mai sus, la care am și făcut, cîteodată, trimiteri. Noi manifestăm însă un interes preponderent pentru terminologia mai recentă, încercînd s-o prezentăm constant la un nivel academic. Sub forma prezentă de "eșantion", *Terminologie poetică și retorică* ține să atragă mai întîi atenția asupra opticii particulare din care a fost concepută și să verifice dacă – și întrucît – poate găsi ecou printre cei cărora li se adresează mai ales: cercetători, critici și istorici literari, profesori din preuniversitar, studenți de la Litere. Dus la bun sfîrșit, sperăm ca dicționarul să contribuie și la scăderea numărului de analize aproximative, ce plătesc încă tribut seducției sonore a unora dintre termenii cu care operează.

Cîteva precizări de ordin tehnic nu sînt, poate, de prisos. Dimensiunile articolelor noastre tind să corespundă, în general, importanței temelor abordate. Răspunderea pentru acuratețea informațiilor revine integral fiecărui semnat; coordonatorii au revăzut textele doar sub raportul orientării de ansamblu, al proporțiilor, și, foarte rar, al stilizării (fără vreo ambiție de "unificare"). Autorii s-au ferit să furnizeze date "complete" cu orice preț, preferînd ceea ce se știa cu siguranță, fie în privința echivalențelor unor vocabule în alte limbi, fie cu referire la etimologii. Trimiterile de la finalul articolelor la alte cuvinte-titlu, capabile să-l lămurească mai bine pe cititor, au avut în vedere forma definitivă a dicționarului și, ca atare, nu pot da totdeauna satisfacție în volumul

de față. În acea ultimă redactare, majoritatea figurilor vechii retorici nu vor beneficia de articole speciale, deoarece nu prezintă un interes deosebit; ele vor apărea citate la locul alfabetic respectiv, însă numai pentru o trimitere la articolul în care sînt clasificate sub noua lor definire în retorica modernă (de ex.: *Silepsă*; v. *Metataxă* prin suprimare-adjoncțiune). Se vor bucura, în schimb, de o prezentare relativ detaliată figurile mai importante, din categoria: metaforă, metonimie, oximoron etc. În general, am preferat să fim parcimonioși cu exemplele care ar fi trebuit să contribuie la explicarea unor noțiuni (mai ales de retorică și versificație) – între altele, și pentru că dicționarele existente sînt suficient de darnice sub acest raport (prin eforturile proprii ale autorilor sau prin reluarea unor exemple devenite clasice, pentru care izvoarele cele mai sigure rămîn Heinrich Lausberg și Henri Morier).

Siglele pe care le folosim (alcătuite din inițialele autorului și aceea a unui cuvînt important din titlul operei) se găsesc ordonate alfabetic la sfîrșitul lucrării – constituind totodată bibliografia utilizată în acest volum experimental. S-a întîmplat, în cîteva ocazii, ca redactorii articolelor să folosească ediții diferite ale aceluiași text: de cîte ori existau deosebiri între aceste ediții, sau cînd s-a recurs la traduceri românești, siglele respective au fost diferențiate prin adăugarea unui indice numeric; s-a procedat la fel oricînd inițialele unor autori și lucrări diferite ar fi putut da naștere la confuzii; pentru volumele de studii colective, ca și pentru articolele apărute în periodice s-a adoptat o modalitate de siglare specială, ușor de distins.

Nu putem încheia fără a mulțumi celor zece colegi care au fost alături de noi, în diverse chipuri, în primele etape ale acestei lucrări, dîndu-ne concursul mai ales la alcătuirea fișierului documentar.

Dacă experimentul nostru va avea soarta pe care i-o dorim, grupul redacțional – indiferent care îi va fi, cu timpul, componența exactă – se va simți încurajat să-și urmeze și să-și intensifice strădaniile, pînă la realizarea deplină a celor dintîi năzuințe: o operă de informare amplă și modernă, la care să se apeleze nu doar pentru o depanare rapidă – ci și sigură.

VPn

SIGLELE AUTORILOR

ACI =	Al. Călinescu	MMs =	Marina Mureșanu
ASr =	Anca Sîrbu	MPv =	Maria Pavel
CDm =	Corina Dimitriu	PSp =	Petruța Spânu
IPp =	Iulian Popescu	SAv =	Ștefan Avădanei
LCt =	Livia Cotorcea	SPv =	Sorin Pârvu
MCp =	Magda Ciopraga	VPn =	Val. Panaitescu
MJn =	Magda Jeanrenaud		

A

ACADEMISM

(e: ACADEMISM; f: ACADÉMISME; g: AKADEMISMUS; i: ACCADEMISMO; r: AKADEMIZM; s: ACADEMISMO)

1. În sens larg, termenul A desemnează o direcție în creația artistică, în teoria și critica de artă, ce se caracterizează prin respectarea autorității estetice oficiale, prin respectarea unor sisteme de norme consacrate și a unor modele aparținând în special antichității clasice (cf. ASD, 11).

2. În sens strict peiorativ, A este o manieră de execuție artistică artificială, convențională, conformistă, care refuză înnoirea, cantonându-se în cultivarea unor canoane estetice care și-au epuizat potențialul expresiv. Adeseori, A este asociat *epigonismului* și *manierismului*; uneori, în mod abuziv, *clasicismului* (cf. VMD, 13-14).

Cf. CLASICISM; EPIGONISM; MANIERISM.

Etim. Din lat. *academicus*, prin filieră franceză.

CDm

ACȚIUNE

(e: ACTION; f: ACTION; g: HANDLUNG; i: AZIONE; r: DEISTVIE; s: ACCIÓN)

Frecvența abordării A, în critica tradițională, sub aspectul verosimilului și, mai ales, sub acela al moralității, a determinat scăderea ulterioară a interesului față de ea, privitor însă nu atât la realitatea desemnată, cât la termenul însuși. Evitând, pe cât posibil, perspectiva psihologică, studiile moderne se ocupă mai puțin decât odinioară de A dramatică și mai mult de aceea a ficțiunii în proză. Astfel, de la formalismul rus până la semiotică și poetică, au fost urmărite diferențierea istorisirii de narațiune, tipologia actelor povestirii, specificările A în funcție de rolurile narrative.

Încă din anii '20 ai secolului nostru, unii teoreticieni ruși au separat fabula – ce cuprinde evenimentele povestirii în ordine cronologică, obiectivă –, de subiect, – care, ținând de artă, poate opera modificări în ordinea sau numărul actelor relatate (cf. BTT). Despre povestire – în înțelesul de însușire cronologică infinită de acte, lipsită de valoare estetică,

spre deosebire de intrigă, – în mod independent – cf. EFA. Mai târziu, valorificând și o serie de achiziții ale lingvisticii, poeticieni ca Gérard Genette ori Tzvetan Todorov au putut vorbi despre două nivele ale organizării povestirii, unul primar, ținând de semnificat, și altul superior, legat de structurarea artistică a semnificantului – nivelul narațiunii (cf. deosebirea "istoriei" sau "diegezei" de "narațiune" în GGF III).

În analiza unităților componente ale A, tot formalistii ruși au întreprins primele cercetări, deosebind "motivele" (A. N. Veselovski, B. Tomașevski) sau "funcțiile" povestirii (V. I. Propp). Astăzi este recunoscută mai cu seamă influența acestuia din urmă, care – în VPM – a caracterizat cele treizeci și una de funcții ale basmului fantastic rus, definite prin substantive "exprimând o A" (VPM, 26, de ex.: plecarea, urmărirea), independent de personajul care le săvârșește și de modul îndeplinirii; VPM admite de asemenea că, în afara funcțiilor fundamentale, basmul cuprinde, pentru variație, "elemente auxiliare", "motivări", "triplicări" ori anumite "forme" ce trebuie înțelese comparativ (VPM, 31, 79). Ulterior, Roland Barthes situa A între alte două nivele de sens ale povestirii, cel al funcțiilor și cel al narațiunii de ansamblu. În analiza structurală de acest tip, în consens cu cercetările anterioare, personajul nu e definit în termeni psihologici ca "ființă", ci ca "participant" la "o sferă de A, aceste sfere fiind puțin numeroase, tipice, clasabile" (RBP2, 35-36); opus nivelului funcțiilor – țesut din acte mărunte –, nivelul A este cel al "marilor unități ale praxeii (dorință, comunicare, luptă)" (RBP2). Pentru Claude Bremond, în diferențierea proceselor narative, A ocupă din nou nivelul minimal, ea desemnând un "proces imputabil inițiativei unui agent" și opunându-se – de aceea – pasiunii; A poate fi însă "involuntară" sau "voluntară", aceasta din urmă reprezentând "îndeplinirea unei sarcini"; cei trei "timpi" ai A sînt "virtualitatea",

"actualizarea" sau "abținerea" și "finalizarea" prin succes ori eșec. (CBP).

Cercetările consacrate raportului dintre personaje și evenimentele povestirii au abandonat treptat ideea inefabilului, a unicatului și au relevat, dimpotrivă, trăsăturile comune clasificabile. V. I. Propp descifra deja cele șapte "sfere de A", corespunzând celor șapte personaje canonice ale basmului – răufăcătorul, donatorul, ajutorul, eroul, falsul erou, fata de împărat și împăratul; diferențele dintre basme se explică prin cele trei raporturi posibile între sfere și personaje: coincidență (ex.: donatorul este exclusiv donator), acoperirea mai multor sfere de către un personaj (de ex.: donator și ajutor în același timp) și invers, acoperirea unei sfere de către mai multe personaje (ex.: zmeul, odată mort, transferă funcția de urmărire a eroului altor personaje) (VPM, 81-83). Lucrurile se complică atunci când e depășit nivelul literaturii anecdotice din poveștile populare sau de la începuturile prozei culte. Un prim model al relațiilor dintre personajele dramei a fost cel dezvoltat de Etienne Souriau în ESS (1950); pentru acesta, A, element dinamic esențial, este "esența teatrului", care definește atât personajul, cât și timpul, întreaga construcție – "actul duratei" sale. În forma dată ulterior de A. J. Greimas raporturilor dintre personaje, trei sînt "predicatele" fundamentale: "a dori", frecvent desemnat prin "a iubi", apoi "a comunica" și "a participa", adică "a ajuta" (AGS1). Puțin mai târziu, GMO afirma despre A teatrului – mai exact despre "resortul" său – că "acționează ca un motor introducînd în forțele care sînt în joc sau în raporturile dintre forțe o modificare care duce la o situație nouă" (GMO, 201). În aceeași perioadă cu Souriau, Elder Olson distinge patru tipuri de A după numărul personajelor și scenelor, ca și după caracterul situațiilor; acestea sînt închise atunci când activitatea personajului sau personajelor nu se complică prin apariția altor "agenți", primul sau primii rămînînd acolo pînă la sfîrșit.

Se vorbește astfel despre "un personaj singur acționînd într-o singură situație închisă", "două sau mai multe personaje într-o singură situație închisă", o colecție de astfel de "scene" formînd un "episod" ori un "sistem de astfel de episoade" (RCC). Pentru Norman Friedman, "A sau destinul" e o introducere în "ceea ce i se întîmplă (personajului) – fericire sau nefericire – și în proiectele sale, succes sau eșec"; ea se referă deci "la onoarea, statutul și reputația protagonistului, la bunurile sale, la cei pe care-i iubește, la sănătatea și bunăstarea sa" (cf. PST, 56).

Pe urmele lui Propp și ale lui Souriau, A. J. Greimas se ocupă din nou, în AGE, de "rolurile" din povestire și redefineste noțiunea lingvistică de "actant", care îl ajută să caracterizeze, într-o "gramatică narativă superficială", "enunțul narativ simplu ca înfăptuire antropomorfă" (EN = FA adică "funcție a actantului"). Tipurile principale de enunțuri narrative rezultă din introducerea unor restricții semantice pe lângă funcții, precum clasa "a voi" pentru enunțurile modale, "a avea" sau "a fi" pentru cele atributive și "a ști" sau "a putea" pentru cele modale în funcții de enunțuri atributive. La același nivel superficial, contradicția dintre două subiecte ia aspectul sintagmatic al unei serii de enunțuri narrative – numită "performanță" – ale căror restricții semantice îi conferă un caracter de înfruntare; performanța poate fi reprezentată ca $EN1 = F$: confruntare ($S1 \leftrightarrow S2$), $EN2 = F$: dominație ($S1 \rightarrow S2$) și $EN3 = F$: atribuire ($S1 \leftarrow$ Obiect valoare) (AGF, 180-186).

La rîndul său, Tzvetan Todorov s-a ocupat, în lucrări teoretice și aplicative, de "aspectul sintactic" al narațiunii, care privește organizarea universului reprezentat, spre deosebire de celelalte două aspecte, cel verbal și cel semantic (TTL, TTD, TTP1). Plecînd de la cele trei predicate fundamentale stabilite de Greimas după Souriau – cărora le adaugă și "a-și da seama" – Todorov descrie complexe evenimente ale romanului lui

Laclos *Legăturile primejdioase* cu ajutorul a două serii de reguli: cele "de derivare", care privesc douăsprezece tipuri de raporturi ale predicatelor și se împart în reguli "de opoziție" (ex.: a iubi/a urî) și "de pasiv" (ex.: a iubi/a fi iubit); regulile "de A" surprind mișcarea narațiunii, plecînd de la "propozițiile" formate din agenți și predicate, din desfășurarea cărora rezultă schimbarea raporturilor acestora (un ex. de pe "axa dorinței": "Fie A și B, doi agenți și A iubește pe B. Atunci A acționează în scopul transformării pasive a acestui predicat") (TTL, 58-69). În analiza *Decameronului*, unitățile minimale de analiză sintactică sînt "propozițiile", reprezentînd A "nede-compozabile" și abstracte, valabile poate pentru orice narațiune, speră Todorov (TTD, 21); corespunzînd propozițiilor din lucrarea anterioară, "secvența" e o serie de propoziții legate logic, temporal și/sau spațial, tipică de data aceasta unui anume stil. Revenind la nivelul minim, TTD îl definește atît sintactic – ca reunire a unui agent (subiect și, facultativ, obiect) cu un predicat –, cît și semantic – agentul ținînd de "denumire", iar predicatul de "descriere". Drept predicate sînt catalogate "substantivele", "adjectivele" și trei "verbe", diferite de predicatele din TTL: "modificarea situației", cel mai general verb la Boccaccio, "fapta rea" și "pedeapsa" (fiecare din verbe poate avea conținuturi semantice variate și complicîndu-se prin "negații", "opoziții", "comparative", "moduri", "volutativ" și "viziuni" diferite) (TTD). În studiul secvențelor se observă, pe lângă diversele relații temporale dintre propoziții, cele cauzale privind "modificarea", "dorința", "motivarea", "rezultatul", "pedepsirea" sau "ipoteza". Evident, secvențele se succed după alte tipuri de legături (înlănțuire, înglobare sau alternanță) (TTD). Într-o altă lucrare, care repetă aceste observații privind "relațiile sintactice", cercetătorul deosebește în plus predicatele reprezentînd o A (ce nu presupun o altă A pentru modificare, ex.: răpirea) de "reacții" (care

ADJONCTIUNE

(e: ADJUNCTION; f: ADJONCTION; g: ADJUNKTION; i: AGGIUNZIONE; r: PRIMYKANIE; s: ADJUNCIÓN)

A este o formă de operație retorică substanțială, ce constă în adăugarea de unități.

Denumirea și rolul acestei operații au fost împrumutate de JDR de la Quintilian (QUOI,52) care o numea *adiectio*, ceea ce corespundea termenului grecesc *pleonasmos* = amplificare (HLHI,250).

După JDR, 46, A poate fi simplă sau repetitivă. A simplă operează asupra unităților infralingvistice, lingvistice și dincolo de acestea;

A repetitivă nu poate acționa decât asupra unităților lingvistice și dincolo de ele.

Prin A simplă se obțin următoarele metabole mai obișnuite: *metaplasme*: proteza, diereza, afixația, epenteza, cuvântul-valiză; *metataxe*: paranteza, concatenația, explețiunea, enumerația; *metasememe*: sinecdoca și antonomaza particularizantă, arhilexia; *metalogisme*: hiperbola.

Prin A repetitivă se obțin: *metaplasme*: redublarea, insistența, rimele, aliterația, asonanța, paronomaza; *metataxe*: reluarea, polisindetul, simetria; *metalogisme*: repetiția, pleonasmul, antiteza.

La nivelul discursului narativ și/sau teatral, JDR semnalează printre alte forme de A: monologul interior și apartelul, digresiunea, multiplicarea notațiilor cronologice, repetiția aceluiași nucleu, analiza psihologică detaliată, viziunea omniscientă, aglomerarea de indici și informații, distribuirea aceleiași funcții actanțiale la mai multe personaje (sau, dimpotrivă, concentrarea mai multor funcții într-un singur personaj) etc.

JFT, 34 prezintă, de asemenea, A ca adăugare a unor fapte sau povestiri în unul din momentele "lanțului narativ".

Cf. OPERAȚIE RETORICĂ; QUADRIPARTITA RATIO; SUPRIMARE;

presupun o altă A, ex.: "luarea de cunoștință") (TTP₁). E clar de asemenea faptul că, în opoziție cu "povestirea mitologică", cea "ideologică" nu leagă direct – cauzal și temporal – unitățile constitutive, ci prin intermediul unei "legi generale", proprii unei opere sau unei mentalități (TTP₂, 5a).

Pentru L. Dolezel, evenimentele povestirii se deosebesc în funcție de gradul prezenței naratorului, ele alcătuind o A la care participă protagonistul sau una al cărei simplu observator este; de aici, precizările ulterioare ale lui SLT despre "funcția de A" a personajului-actor și "funcția de reprezentare" a personajului-narator (UJLT, 151-166).

Dificultățile analizei A vin atît de la nivelul gramaticii profunde cît și de la acela al organizării sintactice de suprafață, pentru care opiniile privind predicatele unităților minimale de analiză și arhitectura generală a textului sînt frecvent divergente. Aceasta mai cu seamă cînd este vorba despre proza și teatrul modern, care presupun apelul la semnificațiile valorice și psihologice. De altfel, chiar pentru povestirea simplă, anecdotică ori mitologică, a fost evidențiat impactul sensurilor asupra logicii A, ca la CBP, care opune de la bun început A pasiunii. Pe de altă parte, abordarea genetică a condus spre descifrarea unor motivații, unor teme personale sau arhetipuri în A ficțiunii (cf. în critica franceză G. Poulet, Ch. Mauron, Marthe Robert, J. Starobinski). Simetric, se vorbește – altfel decît după vechea perspectivă moralizatoare – despre efectul A: JFT afirmă necesitatea studiului relației dintre "A istorică reală" și povestirile care o (și pe care le) determină, iar GGP studiază ideologia subiacentă eșantionului romanesc francez al anilor 1870-1880.

Cf. ACTANT, FUNCȚIE, PERSONAJ, POVESTIRE.

Etim. Din fr. *action*; lat. *actionis*.

MCp

SUPRIMARE-ADJONCTIUNE; PERMUTARE; METABOLĂ; METAPLASMĂ; METATAXĂ; METASEMEN; METALOGISM; FIGURĂ; DISCURS NARATIV; DISCURS TEATRAL.

Etim. Din fr. *adjonction*.

VPn

AFABULAȚIE

(f: AFFABULATION; i: AFFABULAZIONE; r: FABULA)

1. Totalitatea elementelor tematice care alcătuiesc *intriga* unei opere epice sau dramatice; substanța anecdotică a unui *subiect* (cf. ASD, 15).

2. Termenul A se mai folosește și pentru a desemna sensul moral al unei *fabule* sau chiar acea parte a unei opere (la *fabulă*, îndeobște finală) care concentrează sensul său moral.

Cf. FABULAȚIE; FABULĂ; INTRIGĂ; SUBIECT.

Etim. Din lat. *affabulatio*; de la *fabula* = "poveste, născocire, mit".

CDm

AGRAMATICALITATE

(e: AGRAMMATICALITY; f: AGRAMMATICALITÉ; i: AGGRAMATISMO; r: SINTAKSICKESKOE OTKLONENIE)

În sens lingvistic, A desemnează o folosire aberantă sau deviantă, față de regulile gramaticale, a elementelor constitutive ale unui enunț.

În lingvistica generativ-transformativă distincția gramatical-agramatical ține de domeniul competenței lingvistice. A. J. Greimas și J. Courtès o plasează însă la nivelul structurilor de

suprafață, prezentînd-o ca pe una din formele posibile de incompatibilitate: "imposibilitatea, pentru două elemente din planul sintactic, de a fi prezente împreună într-o unitate ierarhic superioară" (AGD,11).

Concept folosit de Riffaterre în teoria sa de semiotică poetică (MRS), desemnînd orice fapt textual care dă cititorului impresia nerespectării unei reguli – de cele mai multe ori doar imaginată, pentru "raționalizarea" comunicării, obstacol în calea interpretării, "loc de lectură dificilă", activă chiar și după ce a fost rezolvată/înțeleasă (semn de literaritate), A are rol determinat în procesul de lectură, pe care îl orientează și limitează, datorită dublei sale calități de punct obscur și de semnal al soluției. Odată percepută apartenența ei la complexul sistem de *supradeterminare* propriu textului literar, A devine indicator al semiosis-ului, conduce la *semnificația*. Prin funcția sa de atenționare a cititorului asupra *semnelor duble*, ea facilitează lectura plurală a textului poetic.

Deși Riffaterre exclude, din cadrul teoriei sale, *abaterea* (*écart*) față de niște reguli preexistente, concepînd textul drept "generator al propriei gramatici", modul în care pune el problema A face din aceasta o *deviere* stilistică.

Cf. LECTURA, ABATERE, DEVIERE.

Etim. Din fr. *agrammaticalité*.

CDm

ALEGORIE

(e: ALLEGORY; f: ALLÉGORIE; g: ALLEGORIE; i: ALLEGORIA; r: ALEGORIA; s: ALEGORÍA)

A este o figură de stil prezentînd o comunicare deplină a unui înțeles ascuns dincolo de cel inițial, prin intermediul unui ansamblu de echivalențe complet descifrabile pe cale rațională.

Din retorica tradițională, pînă astăzi, A a fost asociată cu personificarea și comparația, iar după elementul de mișcare narativ, cu parabola și apologul. Pe de altă parte, s-a recunoscut de timpuriu că A e o varietate a metaforei – "o metaforă prelungită", afirma Quintilian (*Institutio oratoria*; cf. HMR 69). De unde dubla definiție a A ca asociere între "personificarea unor realități abstracte" și "o metaforă prelungită" (PZE, 169; PZL, 197; BPL, 19). Nu e mai puțin adevărat că majoritatea cercetărilor moderne insistă totuși asupra diferențelor dintre A limpede, lipsită de complexitate, și metaforă, simbol ori mit (JDR, BPL, PRM, PZL, PZE).

Se amintește astăzi că înțelesul plural al A a fost remarcat cu mult timp în urmă, în *Tratatul despre tropi* al lui Dumarsais (1730): "A este un discurs, prezentat mai întâi sub un sens propriu, care pare cu totul altceva decît ceea ce vrem să lăsăm să se înțeleagă și care, totuși, nu servește decît de comparație pentru a ajuta la înțelegerea altui sens care nu este exprimat" (cf. TTS₁ 121). În același fel, Pierre Fontanier afirma, în *Figurile discursului*, 1827, că A "constă într-o propoziție cu dublu sens, literal și, în același timp, spiritual" (cf. PRM, 103; cf. TTF, 82). Toate lucrările actuale admit, explicit sau nu, existența acestei divizări a înțelesului A, "literal" și "secundar" la Susanne Langer (RWS, 279), sau "direct" și "indirect" (TTS₁, 38) etc. Este evidențiată, de asemenea, amploarea raporturilor dintre aceste semnificații, "analogii multiple între un obiect și analogul său, nu numai ca întreguri, ci ca întreguri ce corespund parte cu parte" (Elder Olson; cf. RCC, 45), sau "sistem de asemănări" (PZP, 62).

S-a vorbit, de asemenea, pe urmele lui Quintilian, despre A totală, explicită, opusă celei parțiale, cu valoare poetică mai mare. După Lausberg, Henri Morier admite că A "implicită" – "virtuală" sau "contingentă" –, care nu pare a fi fost căutată de autor, e mai mult "opera publicului" din timpul lecturii (HMR,

72). Povestea lui Hamlet sau a lui Macbeth nu e însă o A, dar "orice comentariu în care relatarea evenimentelor adoptă o terminologie conceptuală și se exprimă în termenii abstracțiunii e o interpretare alegorică" (HMR, 77). Și Tzvetan Todorov e de acord că A poate avea o anume complexitate, implicînd mai multe înțelesuri, – "cel puțin două", dintre care unul sau ambele sînt prezente. Se ajunge astfel la o lărgire a definiției A – numită tot "implicită", aplicabilă întregului limbaj poetic, "întrucît una din proprietățile specifice literaturii este aceea de a fi interpretată și reinterpretată la nesfîrșit" (TTF, 94).

În general însă, se admite că în A există două înțelesuri, dintre care important e doar cel secund: "A e o formă directă și evidentă de interpretare" (Susanne Langer; cf. RWS, 279; cf. WET, LCN, 203). Descifrarea celui de-al doilea sens nu constituie deci o problemă pentru receptorul care cunoaște codificarea și contextul A (JDR, 206, cf. PRM, 268), aceasta tinzînd "să se constituie virtual ca știință" (PZE, 172), și fiind "o procedură de raționalizare, de reducere logică" (PZP, 62): "Dublul sens este indicat în operă în mod explicit, el nu depinde de interpretare" (TTF, 83). Această proprietate a A face să se vorbească despre funcția sa "didactică", moralizatoare (RCC, 45; cf. PZE, PZP, 254-255), mai ales în cazul A "explicite" (HMR, 79). Claritatea mesajului alegoric a fost remarcată de altfel cu decenii în urmă, în critica și stilistica literară, unde i se nega, din acest motiv, puterea de "sugestie": "A e un simplu rebus intelectual" (ATR, 28), "transferul unei expresii pe baza unei analogii între două realități între care spiritul a instituit o comparație" (TVP, 108).

Relația A cu personificarea a fost pusă în evidență încă din teoriile clasice, pentru care prima era personificarea unor concepte abstracte (ex.: Justiția reprezentată ca o femeie cu ochii legați, ținînd în mînă o balanță). Această caracteristică se întîlnește pînă astăzi în unele

definiții ale A (BPE, PZE, PZL). Pentru Tudor Vianu însă, A mai poate fi obținută și invers, prin "conceptualizarea și personificarea unei impresii concrete" (TVP, 109).

S-a susținut de asemenea, de la începuturile retoricii, că A este o variantă a metaforei, și astfel a rămas ea pînă astăzi pentru mulți cercetători (BPL, PZL, ECR). JDR₁ așază însă metafora în categoria tropilor, spre deosebire de A, care e unul din "metalogisme" obținute prin suprimare-adjoncțiune și constituit frecvent din metafore ori "sinecdoce particularizante" (ex. viclean – vulpe) (JDR₁, 205). În acest caz, precizează PRM, diferența dintre metaforă – care, ca trop, schimbă sensul cuvintelor – și A – care, ca metalogism, intră în conflict cu realitatea – nu este aceea dintre cuvînt și frază: tensiunea din A ține de context, de cod, nu de frază; adevărata diferență privește componența celor două tipuri de enunțuri: cel metaforic comportă termeni nonmetaforici cu care termenul metaforic este în interacțiune, iar cel alegoric nu comportă decît termeni metaforici (PRM, 268). Nici HMR nu identifică metafora cu A, căci raportul dintre ele nu e acela dintre o "intersecțiune" unică (ex.: corabia desemnînd statul) și o suită de "intersecțiuni" (furtunile semnificînd războaiele civile, portul fiind pacea și concordia); A nu e făcută din metafore, ci dintr-o "conjuncție de simboluri" (portul nu e o metaforă, ci un obiect emblematic cu semnificație abstractă, simbol al salvării): "A e compusă din simboluri care grăvesc într-o forță asociativă comună: e o constelație de semne" (HMR, 69).

Ca personificare singulară sau multiplă și, în același timp, metaforă dezvoltată, A este definită de PZL, din perspectiva lingvisticii hjelmsleviene: în "planul literal", substanța expresiei sale e reprezentată de personificări ca subiecte, iar forma expresiei, de metafore ca acțiuni; în "planul figurat", substanța conținutului apare ca univers ideologic, iar forma conținutului, ca propagare a

metaforelor, rezultat al asociațiilor (PZL, 198).

După ce unii romantici, precum Chénier sau Goethe, au sesizat distanța separînd A de simbol, problema a continuat să fie dezbătută pînă azi. În A – afirmă BPL – "abstracțiunea însăși e animată", pe cînd în simbol "un obiect concret (...) înlocuiește abstracțiunea" (BPL, 19). După HMR "A este mai aproape de simbol ca de orice altă figură" (HMR, 67), cu deosebirea că acesta din urmă nu ține de narațiune și că în A există o serie de corespondențe – între fiecare element simbolizat și echivalentul său simbolic –, nu numai una; A posedă însă toată "multivalența simbolului, de unde valoarea sa literară" (HMR, 68-70). Studiind literatura medievală, P. Zumthor stabilește mai multe puncte de divergență între cei doi termeni: A este un discurs constituit din elemente ușor de recunoscut, de raportat la realitatea exterioară lor; simbolul comportă o relație obscură și polivalentă între palierele lui semantice. A operează un transfer de la particular la general, simbolul – de la particular la particular. A tinde să se constituie virtual ca știință, simbolul ține de artă (PZE, 171-172). A și simbolul au în comun totuși proprietatea de a stabili o relație între un termen "real" și un altul, care poate fi desemnat ca semn sau icon; spre deosebire de ele, "interpretarea figurată" stabilește o relație între doi termeni concepuți ca fiind la fel de reali.

Mai puțin se vorbește despre deosebirea dintre A și mit. Pentru R. P. Warren, înțelesul ascuns al A e comunicabil în cuvinte și ar putea fi exprimat *ad litteram*, ca o altă povestire, spre deosebire de mit: "Toate miturile ce exprimă aceeași idee fundamentală sînt A unul pentru altul, dar ele sînt formulări, exemplificări, și nu A ale conceptului pe care-l personifică" (RWS, 279). Dimpotrivă, HMR – care vede totdeauna în A o narațiune – consideră că "sînt tot atîtea A cîte mituri" și dă ca exemplu o serie de mituri centrate pe A sustragerii

focului urmată de pedepsirea eroului, de la Adam la Faust (HMR, 74).

Cf. METAFORĂ, METALOGISM, PERSONIFICARE, SIMBOL, SINECDOCA.

Etim. Din fr. *allégorie*; gr. *allêgorein*.

MCp

ALITERAȚIE

(e: ALLITERATION; f: ALLITÉRATION; i: ALLITTERAZIONE; g: STABREIM, ALLITERATION; r: ALLITERATIA; s: ALITERACIÓN)

A constă în repetarea unui fonem sau a unui grup de foneme în scopul obținerii unei valori conotative datorită virtualităților de semnificație intrinsece. Locul de manifestare al A este configurația sintagmatică. În cadrul acesteia, A se asociază adesea cu elementele prozodice.

Procedeele bazate pe recurența fonică au fost apreciate și larg utilizate încă din antichitate. O referință în acest sens ne este oferită de lucrarea *Orator* a lui Cicero (PFF, 315). De-a lungul timpului, A a fost cunoscută sub numele de *paracheză*, *homeoproform*, *parhomeon*. Uneori identitatea sa a fost stabilită prin opoziție cu alte figuri fonice. Definind A ca reluare a sunetului inițial, Marcel Cressot rezervă termenul *homeoteleuton* pentru reluarea sunetului final (MCS, 22). Bernard Pottier observă că, atunci când termenul A este folosit în exclusivitate pentru repetiția sunetului consonantic, pentru tratarea similară a vocalei se folosește termenul *asonanță* (BPL, 19).

În definițiile date A se insistă adesea asupra efectului imitativ rezultat din aglomerarea anumitor foneme într-o secvență dată (PFF, CKC). Pentru Pierre Fontanier este vorba de un "fel de onomatopee" care "contribuie la imitarea fizică a obiectelor, la ceea ce se numește

obișnuit armonie imitativă, (...) într-un cuvânt *armonism*" (PFF, 315). A apare deci ca echivalent al intrasememului propriu metaforei semantice, ca "imagine iconică" a asemănării semantice (JCpPo 11/72, 444). Din acest motiv, Pierre Fontanier nu plasează A printre "figurile de dicțiune", ci o include în categoria figurilor de "elocuție prin consonanță" (PFF, 315).

Unele definiții sau comentarii (AVI, VJS, HMP₁) semnalez acțiunea A ca organizator ritmic, muzical. După Jirmunski este vorba de "un principiu metric al compoziției prin care se delimitează și se reunesc accentele metrice principale din vers" (VJS, 380). La rândul său, Henri Meschonnic opinează că "A, și mai larg, atacul consonantic, au o funcție de construcție și de ritm; o funcție de semnal prin crearea unui lanț sonor particular cu valoare în sine și pentru sine (de unde pseudo-prozodia mecanică a lui Valéry); funcția semantică de reliefare, de redundanță a sensului este secundară în importanță și frecvență, confundându-se cu o funcție imitativă rară (...) mai ales în versurile citate izolat" (HMP₁, 78-79).

Nuanțările aduse de observarea efectelor imitative dezvăluie ca superfluă distincția dintre consoane și vocale în secvența aliterativă. Dacă ținem cont de faptul că invariantul poate fi redus, prin diviziunea fonemului în trăsături distinctive, doar la una din trăsăturile acestuia, obținem o uniformizare a vocalelor și consoanelor în virtutea prezenței uneia și aceleiași trăsături, acustice mai cu seamă, în ambele clase de foneme. Identificarea trăsăturii distinctive [+ grav] pune alături fonemele [b], [p], [f], [v], [m], [u] și [o] (RJL, 103-150). Analiza concentrației fonice din text pe baza datelor puse la dispoziție de teoria fonologică a lui Roman Jakobson și acceptată de unii poeticieni contemporani (DDL, 117-139) mărește sensibil dimensiunile configurației aliterative. De altfel, în cazul A, variațiile de natură cantitativă înregistrează atât recurența unui singur

fonem cât și aceea a unui grup consonantic, a unei silabe sau chiar a unui cuvânt. Din corpusul de exemple nu pot lipsi versuri ca "Prin vulturi vîntul viu vuia" din *Nunta Zamfirei* de George Coșbuc, "Trei pași la stînga binișor și alți trei pași la dreapta lor" din același poem sau "Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes", citat cu regularitate pentru a susține tehnica distribuirii fonemelor cu valoare imitativă la Racine.

Modalitățile de definire a A sînt diferențiate și de acceptarea sau negarea intenționalității. Repetiției de foneme identice i se atribuie deci "scopuri stilistice" (BPL, 19) iar dispoziția lor nu este nici "anarhică", nici "aleatorie" (CKC, 38). Semnificantul de conotație astfel obținut "conotă discurs poetic", "limbaj cu funcție estetică, ludică, hedonistă" (CKC, 38). În schimb, pentru A. Belii, A "reprezintă suprafața unei imense construcții sonore pe care ne-o sugerează valurile inconștientului" (LCT, 33). Distribuirea fonemelor ca indici ai stilului are, în fonostilistica lui Pierre Léon, o funcție impresivă, definită ca "presiune asupra auditoriului în vederea obținerii unui anumit efect" (PLS, 17). Plasate în zona de intersecție a formei și a sensului, valorile consonante ale A reduc, în parte, arbitraritatea semnului declanșînd astfel mecanismul figurii. Se ajunge la un "cratilisism secundar" (CKC, 33), acutizat în receptarea orală, care stă la baza unui semn conotativ bifacial. Una din fețe aparține semnificantului de conotație – "femul sau complexul de feme recurente" – și cealaltă, semnificantului de conotație, altfel spus "reprezentării fonice a denotatului" (CKC, 36).

În perspectivă antropologică, mimetismul mnemotehnic cu valențe ritmice se explică prin adecvarea la regulile binarismului fizic și funcțional propriu organismului uman. Retorica limbajului cotidian înregistrează numeroase manifestări ale impulsului aliterativ tradus în paralelisme. Întîlnim adesea "două noțiuni înrudite (sinonimice sau

contrastive) într-o formă gramaticală paralelă" (VJS, 381) ca în exemplele: *Lust und Leid, schalten und walten, peu ou prou*, multe și mărunte, praf și pulbere etc. Reduplicarea mimismo-fonetică a silabelor (fr. *glou-glou, frou-frou, co-co*; rom. *pîș-pîș, tipa-tipa, teleap-teleap* etc.) are la bază aceeași "mecanică umană" bilateralizată, determinantă în crearea formulelor "muscular și melodic stereotipate" (MJA, 203). În aceeași perspectivă poate fi privită predilecția pentru versul aliterativ în perioada de debut a literaturilor scrise, marcate încă de oralitate. Grefarea efectului descriptiv, intenționat, pe cel funcțional, inconștient, se poate pune în cazul delimitării specificului literaturilor germană și scandinavă veche sau a literaturii Evului Mediu francez ca marcă a stilului unei epoci. Un exemplu din cele mai convingătoare ne este oferit de un vers ca "*Le pont et la porte passames*" în care Chrétien de Troyes folosește fonemul [p] atât în scopuri metrice cât și imitative.

Ca semn conotativ, A ilustrează tendința la motivație manifestată difuz în enunț și percepută diferit din punct de vedere calitativ și cantitativ de către receptorii mesajului. Jean Cohen susține că arbitraritatea este reală doar în cazul semnului izolat și dispăre de îndată ce acesta este încadrat în sistem (JCP, 78). Diferențele de filtrare de către sens a trăsăturilor distinctive proprii fonemelor din diverse sisteme fonologice atribuie A calitatea de "fenomen de rezonanță mentală" (HMR, 251).

Cf. METAFORĂ FONICĂ; MOTIVAȚIE; REPETIȚIE; PARONOMAZĂ; POLIPTOTĂ; ONOMATOPEE; PARACHEZĂ.

Etim. Din lat. *ad* = "la" + *littera* = "literă".

MPv

AMBREIOR

(e: SHIFTER; f: EMBRAYEUR; r: OPORNOE SLOVO)

Sînt numite **A** acele elemente ale codului al căror sens depinde de coordonatele instanței de enunțare (protagoniști, date, loc de emisie etc.) incluse în mesaj.

În lingvistică, termenul **A** a fost folosit de O. Jespersen în varianta lui engleză, *shifter*, cu înțelesul de "cuvînt al cărui sens variază în funcție de situație" (apud RJL, 178). Roman Jakobson l-a preluat într-o analiză a raporturilor dintre cod și mesaj, mai precis, asupra funcționării lor dedublate. Mesajul poate trimite la cod, declanșînd relația M/C. La rîndul său, codul poate "ambrea" mesajul prin relația de tipul C/M folosindu-se în acest scop de elementele numite *ambreiori* (RJE, 196).

În limba franceză, termenul **A** a fost pus în circulație de Nicolas Ruwet, traducătorul lucrării *Essais de linguistique générale* a lui Roman Jakobson. În stabilirea echivalentului francez, s-a pornit de la limbajul tehnic în care *embrayer* corespunde lui *to shift* (a face legătura între un motor și mașina pe care o pune în mișcare).

După clasificarea lui Peirce (apud RJE, 179), **A** aparține clasei "simbolicilor-index" deoarece în funcționarea lor se îmbină o regulă convențională – *eu, je, ich, I* etc. au același sens – în virtutea căreia **A** sînt simboluri și o relație existențială cu enunțarea, care le conferă calitatea de index.

După raporturile stabilite în cadrul enunțului, R. Jakobson distinge două tipuri de **A**: *conectorii* care pun în raport doi termeni ai aceluiași enunț și *desemnatorii* ("designateurs") care caracterizează doar un termen al enunțului, procesul enunțării sau protagoniștii (RJL, 182).

Principalii **A** sînt persoana, timpul, modul, testimonialul, determinarea spațio-temporală, deicticele, în general.

Categoria de persoană caracterizează protagoniștii enunțului prin raportare la protagoniștii procesului de enunțare. Datorită caracterului lor ireversibil, "eu" și "tu" pot fi, rînd pe rînd, "agent" și "pacient", spre deosebire de persoana a treia căreia Emile Benveniste nu-i recunoaște calitatea de a specifica, denumind-o "*la non-personne*" (EBPi, 231).

Timpul raportează procesul enunțului la cel al enunțării, iar modul informează asupra relației dintre procesul enunțului și protagoniștii săi, prin referire la protagoniștii enunțării. Un loc aparte revine testimonialului care, prin referirea la spusele altei persoane, aliniază trei procese: al enunțării, al enunțului și al sursei de informație.

Deicticele din axa "eu – aici – acum" se înscriu în seria **A** pentru că este imposibil să li se determine referentul fără referire la protagoniștii discursului. "Aici" semnifică locul în care are loc comunicarea, "acum" îi precizează momentul, "această carte" detașează un obiect din continuumul referențial, pentru a răspunde condiției de unicatitate etc. (AGD, 86).

A sînt în legătură cu "spațiile mentale" (GFM, 23). Ei probează capacitatea de construire și de identificare, în acord cu indicațiile furnizate de expresiile lingvistice. Conectorii – pronumele, spațiul, timpul – fac parte din modelele cognitive idealizate, determinate de factori psihici, culturali sau pragmatici. Exemplul "Hepatita nu e în salon. L-am văzut pe culoar." nu lasă libertatea alegerii pronumelui și impune punctul de vedere medical.

În textul literar, utilizarea **A** devine figură prin imposibilitatea situării cu precizie în context sau situație. Jean Cohen propune includerea **A** în domeniul retoricii sub numele de figuri "prin carență" (JCP, 156). În poem, statutul subiectului este modificat iar identificarea cu autorul nu poate fi decît simplistă (JCD, 9). În versurile "Sînt beat și aș vrea să dărim tot ce-i vis/ ce e templu și-altar" scrise de Lucian Blaga, persoana

întîi trimite la poetul esențial și absolut. Ca figură, carența deliberată duce la o ignorare circumstanțială proprie universului poetic. În acest caz, timpurile verbale, deicticele și chiar numele proprii funcționează ca mărci de "indeterminare" (JCP).

A permite, în general, completarea informațiilor necesare reușitei actului semic prin apelul la coordonatele mesajului. În discursul poetic, același mecanism funcționează în condițiile unei situații absente, declanșînd prin aceasta mecanismul figurii.

Cf. DEICTIC; TEMPORALITATE; ENUNȚ; ENUNȚARE.

Etim. Din fr. *embrayeur*.

MPv

AMPLIFICARE sau AMPLIFICAȚIE

(e: AMPLIFICATION; f: AMPLIFICATION; g: AMPLIFIKATION; i: AMPLIFICAZIONE; r: RASPROSTRANENIE; s: AMPLIFICACIÓN)

Dezvoltare a unei idei.

1. Ca parte a discursului, **A** este, în retorica clasică, cea de a doua parte a concluziei (alături de *enumeratio* și de *commiseratio*), destinată să scoată în evidență poziția oratorului și să stîrnească indignarea sau entuziasmul ascultătorilor (cf. celelalte părți ale discursului clasic: *exordium*, *narratio*, *expositio*, *divisio* etc.) (cf. PDR, 30).

2. Ca modalitate a lui *inventio*, în teoria și practica medievală **A** asigură trecerea de la implicit la explicit. Concepția inițială ca o "mutație calitativă", **A** ajunge să desemneze o "extindere cantitativă" (cf. PZE, 78), recomandată de teoreticienii sec. al XII-lea și al XIII-lea.

3. Figură de retorică prelungită care constă în reluarea aprofundată, într-o

gradație spirituală, a elementelor unei descrieri, în scopul impresionării cît mai puternice a cititorului. H. Morier distinge **A** de *acumulare* care operează, în principal, prin simpla "enumerare de detalii", fără a grada mersul ideii și tensiunea gîndirii (cf. HMR, 100-101).

4. G. Genette folosește termenul clasic de **A** pentru a desemna "argumentarea generalizată" care constă în "sinteza" și "cooperarea" *extensiei* tematică și a *expansiunii* stilistice, practici simple, rareori întîlnite însă în stare pură (cf. GGP, 306).

Cf. ACUMULARE; GRADAȚIE.

Etim. Din lat. *amplificatio*.

CDm

ANAFORĂ

(e: ANAPHORA; f: ANAPHORE; g: ANAPHER; i: ANAFORA; r: ANAFORA; s: ANÁFORA)

Făcînd parte din vocabularul tradițional al figurilor retorice, **A** a fost revalorificată mai întîi în studiul gramatical al sintaxei, ca procedeu de realizare a coerenței frazei și, de aici, în semiotică. Diversele definiții ale **A** recunosc funcția acesteia de reluare, la o anumită distanță, a unor elemente textuale precedente.

Înțelesul inițial al termenului revine pînă în zilele noastre: "În stilistică, el desemnează repetarea unui cuvînt (sau a unui grup de cuvinte) la începutul mai multor versuri sau la începutul mai multor fraze succesive dintr-un text în proză" (BPL, 30; cf. GDE). Termenul de **A** este legat, în perspectiva tradițională, de categoria mai vastă a "repetiției" și apare mai frecvent decît sinonimul său, "epanafora" și decît antonimul "epiforă" sau "epistrofă", care consistă în repetarea cuvintelor în poziție finală. Într-o lucrare consacrată exclusiv poeziei, V.

M. Jirmunski observă că reluarea are loc, în A, "la începutul grupurilor ritmico-sintactice" (VJS, 152) și face mai multe clasificări: după numărul cuvintelor repetate, A e mono-, bi-, trimembră sau dezvoltată; după poziția în strofă, A e internă sau reluată în mai multe strofe; când sînt repetate numai structuri semantice și sintactice, dar nu cuvinte, se vorbește despre A semantică (VJS, 469, 474).

În sintaxa modernă, termenul – frecvent întrebuințat sub forma calificativului "anaforic, -ă" – are un înțeles diferit. L. Tesnière îl definea drept "conexiune semantică suplimentară, căreia nu-i corespunde nici o conexiune structurală" (LTE, 81): în exemplul "*Alfred aime son père*" – ,son este în conexiune semantică nu numai cu *père*, de care depinde structural, dar și cu *Alfred*, față de care, sub aspect structural, e independent; altfel spus A prezintă "un cuvînt vid în dicționar, dar un cuvînt plin în frază, unde se umple cu sensul cuvîntului cu care este în conexiune anaforică" (cf. JKS₁, 81). A poate însă depăși cadrul frazei – observă Tesnière –, în care caz "conexiunea anaforică" se stabilește între fraze independente sintactice. Observații similare despre A sintactică se întîlnesc ulterior la BPL.

Din circuitul sintaxei, termenul a trecut în semiotică, unde se raportează la coerența generală a textului. Plecînd de la LTE, Julia Kristeva caracterizează A drept structură fono-semantică, "funcție de bază – indicativă, relațională, vidă a textului semiotic general" (JKS₁, 96). A contribuie, prin urmare, la construirea "spațiului translingvistic" și la fondarea "științei translingvistice": "Conexiune semantică suplimentară, ea situează limba în text și textul în spațiul social care, intrînd într-o relație anaforică, se prezintă și el ca text" (JKS₁, 82). Importantă este depășirea nivelului frastic al semnului: "Problema unei

științe translingvistice e aceea de a reda «unității» sale minimale (variabila) dimensiunea pe care semnul a distrus-o, dimensiunea suplimentară structurii lingvistice, dimensiunea care transformă limba în text, comunicarea în producție" (JKS₁, 81). La fel, "A traversează și desemnează spații străine suprafeței lingvistice pronunțate sau copiate. Ea leagă limba (ceea ce este spus) de tot ceea ce este în afara limbii dar nu poate fi gîndit decît cu ajutorul limbii (ceea ce nu este spus). Ea este nestructurată, deci nepronunțabilă, tăcută, mută și chiar nescrisă (...) Este supra-segmentală: ea este vidul ce leagă pronumele demonstrativ de obiectul demonstrat, propozițiunea inciză de fraza completă, limba de ceea ce se practică prin mijlocirea ei în afara comunicării prezente" (JKS₁, 82-83). Această valoare evocatoare a A o face să apară drept element fundamental al comunicării, care vine "înainte precum și după voce și grafie" (JKS₁, 96). De aici, valorificarea ei în studiul expresiei literare, care face mereu să apară, dincolo de pagină, textele absente: "Limbajul poetic, orice text citațional, visul, scrierea hieroglifică, se construiesc anaforic, sînt ireductibile la semn" (JKS₁, 83). Pentru H. Plett, "privită din punct de vedere sintactico-semiotic, A nu are autonomie textuală, ci depinde de elemente semiotice ale textului precedent ei, elemente pe care le înlocuiește" (HPT, 63); printre elementele anaforice sînt amintite pro-formele (pronume, pro-adverbe, pro-adjective, pro-propoziții, etc), articolul (mai ales cel hotărît, trimițînd la o informație anterioară). Simetric, el vorbește, asemeni altor cercetători, despre "cataforă", sau anticiparea unor elemente textuale ulterioare. În timp ce "epifora" sau "epistrofa" clasică, antonime ale A, o desemnează pe aceasta ca repetiție în poziție in-

versă, "catafora" țintește mai departe, spre organizarea sintactică a textului.

Cf. REPETIȚIE.

Etim. Din fr. *anaphore*; gr. *ana* = "din nou" și *pherein* = "a transporta".

MCp

ANECDOTĂ

(e: ANECDOTE; f: ANECDOTE, i: ANEDDOTO; r: ANEKDOT; s: ANÉCDOTA)

1. Povestire scurtă, cu caracter cel mai adesea hazliu, cu final neașteptat și cu sens moralizator, a unui fapt dat de povestitor drept autentic și inedit, din viața unor personalități (istorice, literare) sau a unor tipuri sociale. Are un pronunțat caracter concret și pitoresc și contribuie la caracterizarea convingătoare a personajului respectiv, precum și la reconstituirea atmosferei epocii. Cu această destinație, A a fost utilizată curent de istoricii antici Plutarh și Suetoniu. Mai rar cu existență independentă (ASD, 25-26, vorbește despre o specie sau *gen anecdotic*, ilustrate prin culegeri de anecdote: *Anekdotă* bizantinului Procopiu din Cesarea – sec. IV, *Novellino* din Evul Mediu din care s-a inspirat Boccaccio, la noi: *O samă de cuvinte* a lui Ion Neculce). A sînt îndeobște incluse, mai ales în literatura modernă, în corpul unor texte istorice sau literare, în special memorii sau biografii.

2. Termenul A mai apare uneori folosit pentru a desemna *subiectul*, schema narativă a unei opere epice (în proză sau chiar în versuri).

Cf. NARAȚIUNE, POVESTIRE, SUBIECT.

Etim. Din gr. *anekdota* = "lucruri inedite", prin filieră franceză.

CDm

ANTICLIMAX

(e: ANTICLIMAX; f: ANTICLIMAX; g: ANTIKLIMAX; i: ANTICLIMAX; r: NISHODIAȘCEAIA GRADAȚIA; s: ANTICLÍMAX)

Opoziție, în același context (mai restrîns: o frază, sau mai larg: întreaga compoziție a unei opere) a două *gradații*, una ascendentă și cealaltă descendentă.

Morier, studiind tipurile de *gradație*, afirmă că termenul A poate desemna și numai o *gradație regresivă* (*gradație* ai cărei termeni descresc valoric) (cf. HMR₁, 112).

Cf. CLIMAX, GRADAȚIE.

Etim. Din gr. *anti*, marcînd opoziția și *klimax* = "scară" (în vechea retorică = *gradație*).

CDm

ANTIFRAZĂ

(e: ANTIPHRAISIS; f: ANTIPHRASE; g: ANTIPHRASE; i: ANTIFRAS; r: ANTIFRAZ; s: ANTIFRASE)

1. A este o figură de retorică care constă în "folosirea unei expresii (sau fraze întregi) (după unii specialiști, a unui întreg enunț, *n.n.*) cu un sens contrar celui obișnuit" (BPL, 31), expresie ce s-ar situa astfel – dacă contextul lingvistic sau extralingvistic nu ar interveni pentru a face posibilă perceperea "abaterii" – în poziție opusă față de gîndirea noastră.

Grupul μ o include printre formele de metalogism (figuri de gîndire) obținute prin suprimare-adjoncțiune (cf. JDR, 208).

A poate fi plasată (cf. MCS, 49) printre modalitățile de folosire conștientă și afectivă a improprietății termenilor.

A este îndeobște folosită în scopuri eufemistice sau ironice. De aceea ea este

greu separabilă de figurile respective (*eufemismul, ironia*). Morier (HMR₁, 114) consideră termenul de A sinonim cu cel de *ironie*. Grupul μ (JDR, 208) recunoaște dificultatea de a distinge A de *eufemism*. Gh. N. Dragomirescu (GDM, 107) consideră că A nu este o figură de sine stătătoare, termenul respectiv fiind numele generic pentru *ironie, eufemism, litotă* (cf. Dumarsais, *Les tropes. Avec un commentaire raisonné...* par M. Fontanier, 1918), ceea ce-i permite să vorbească despre A eufemistică, A litotică și A ironică.

A îndeplinește o funcție importantă în structura basmului, a mitului (cf. GDS).

2. Definită semiotic, A "corespunde substituției, în cadrul unei unități sintagmatice date, a două seme posedând cel puțin două semne contradictorii" (AGD, 17).

Cf. IRONIE, EUFEMISM, LITOTĂ.

Etim. Din gr. *antiphrasis* = "desemnarea a unui lucru prin contrariul său", prin filieră franceză.

CDm

ANTIMETABOLĂ

(f: ANTIMÉTABOLE; g: ANTIMETABOLE; i: ANTIMETÀBOLE; r: ANTIMETÁBOLA)

Retorica tradițională definește A ca figura prin care este repetat, în ordine inversă, un număr de termeni; ea apare uneori și sub numele de "antimetateză" sau "antimetalepsă". Cele mai multe A sînt, după H. Morier, parțiale, căci nu reiau decît puțini termeni, rare fiind A totale, precum adagiul care servea drept exemplu în definițiile antice ale figurii: "*Ede ut vivas, nec vive ut edas*" – "Mînîncă pentru a trăi, nu trăi pentru a mînca" – (HMR, 113). După același cercetător, A comportă două tipuri, exprimînd, unul, universalitatea unui adevăr vala-

bil "de oriunde l-ai apuca", iar celălalt, o inversare a ordinii corespunzînd celei a ideilor. Primul tip fiind caracterizat ca familiar și comic, este probabil că la al doilea s-a referit HMR atunci cînd a situat A în tabloul final al figurilor printre "elegante", mai precis printre cele simetrice. La rîndul său, GDE socotește că prima specie este de fapt o altă figură, "conversa", numai a doua fiind adevărată A; conform distincțiilor sale, modificarea înțelesului generează trei tipuri de A, care fie că "exprimă același fenomen (fenomenul dat, cu altă nuanță de sens, este egal cu sine însuși), fie fenomene analoage, fie chiar fenomene antitetice". Presupunînd deci, o gamă largă de modificări semantice și nu doar, cum s-a susținut uneori, răsturnarea antitetice, A e una din "figurile repetiției" (GDE, 40-42).

Pentru grupul din Liège, A este un metasemem obținut prin adjoncțiune repetitivă, unde cuvîntul reluat în sintagme simetrice are sensuri diferite. Spre deosebire de metaforă, care este un metasemem prin suprimare-adjoncțiune și unde polisemia e doar evocată, nu prezintă în mesaj, în cazul A mesajul își asumă toate sensurile, izolîndu-le sintactic. Aceasta este și situația figurilor vecine care, împreună cu A, operează "o adăugare a tuturor semnelor ce compun cele două sensuri distincte", și care ar putea fi reunite într-o figură mai cuprinzătoare, "arhilexia". Deosebirile între subspeciile de arhilexie privesc acordul sensurilor (în A, sensurile sînt compatibile, în antanaclază, nu) și numărul cuvintelor (A reia același cuvînt în două sensuri, atelajul le reunește într-unul singur). Dintre cele trei metasememe prin adjoncțiune – antanaclaza, atelajul și A – acesta din urmă este "cel mai puțin marcat" (JDR₁, 180-181). Prin urmare, A este în primul rînd o figură logică din categoria celor cu incidență asupra semanticii, iar nu una preponderent sintactică, precum în definiția clasică. Rezervat unei figuri destul de rare, termenul lipsește din tabloul general al

figurilor retorice stabilit de grupul belgian (JDR₁, 64-65). Statutul său este cu atît mai delicat cu cît este mai prestigios termenul opus ca formulare – metabola – care denumeste, pentru JDR₁, toate figurile retorice: A ar evoca, prin contrast, un univers al non-figurii.

Cf. ANTANACLAZĂ, ATELAJ, CHIASM, REPETIȚIE.

Etim. Din fr. *antimétabole*; gr. *antimétabole* = "răsturnare", "schimbare în sens contrar".

MCp

ARTICULARE

(e: ARTICULATION; f: ARTICULATION; g: ARTIKULATION; r: ARTIKULEAȚIA)

a) În *fonetică*, prin A, se înțelege ansamblul mișcărilor executate de organele vocale pentru a determina forma diferiților rezonatori la trecerea aerului prin laringe și deci și natura undelor sonore utilizate pentru producerea unei combinatorii a sunetelor limbajului, combinatorie necesară în constituirea planului expresiei.

Ferdinand de Saussure se referă pe larg la etimologia termenului: în latină, *articulus* înseamnă "membru, parte, subdiviziune într-o înlanțuire de lucruri" (FSC, 26). În materie de limbaj, el consideră că A poate desemna fie subdiviziunea lanțului vorbirii în silabe, fie subdiviziunea lanțului semnificațiilor în unități semnificative, chestiunea aparatului vocal fiind deci secundară în această problemă. În cea de-a doua accepție a termenului, se poate spune că nu limbajul vorbit este specific omului, ci facultatea de a constitui o limbă, adică un sistem de semne distincte corespunzînd unor idei distincte (FSC, 26). Prin urmare, limba este considerată ca domeniu al A, întrucît fiecare termen este un articu-

lus, unde o idee se fixează într-un sunet, iar sunetul devine semnul unei idei. Studiind modalitățile de producere a sunetului, Saussure consideră necesară și suficientă prezența a doi factori: expirația și A bucală. Alți doi factori – vibrația laringelui și rezonanța nazală – pot interveni în chip facultativ. Clasificarea sunetelor se întemeiază astfel pe o concepție diferită de cea în uz – clasificarea sunetelor conform locului A lor – în măsura în care, oricare ar fi locul A, aceasta prezintă întotdeauna un anumit grad de deschidere între cele două limite extreme (închiderea completă și deschiderea maximă); pe această bază, Saussure clasifică sunetele în șapte categorii.

Analizînd emisiunea sunetelor în funcție de A laringelui, specialiștii par a accepta astăzi un clasament articulatoriu al vocalelor și consoanelor în funcție de două coordonate: modul de A, adică maniera în care aerul se scurge (vibrația coardelor vocale, deschiderea mai mare sau mai mică a canalului expirator) și punctul de A, adică locul unde se situează îngustarea canalului expirator. Astfel, în cazul consoanelor, modul de A este maniera în care se efectuează trecerea aerului provenind din plămîni prin canalul expirator: pe de o parte, coardele vocale pot vibra sau nu (sonorele și surdele), pe de alta, canalul expirator din cavitatea bucală poate fi închis (ocluzivele) sau numai îngustat (spirantele și constrictivele). Trecerea aerului prin cavitatea bucală nefiind liberă, clasamentul se face după modul de A (gradul de deschidere și sonoritate) și după locul A, adică locul unde se produce barajul parțial sau total. În ce privește vocalele, modul de A se caracterizează printr-o deschidere mai mult sau mai puțin redusă a canalului expirator în cavitatea bucală și rotunjirea sau îndepărtarea buzelor. Punctul de A este zona dinaintea sau din spatele cavității bucale; ridicîndu-se înspre palat, laringele schițează în același timp o mișcare înainte sau înapoi. Vocalele sînt sunete pronunțate prin continua eliberare a ca-

nalului bucal, iar mișcările limbii permit utilizarea unui prim criteriu de clasificare: punctul de A, care desemnează locul spre care se îndreaptă limba.

b) În *sintaxă*, postulatul saussurian al arbitrarității semnului l-a determinat pe André Martinet, de pildă, să recurgă, întemeindu-se pe conceptul de alegere, la noțiunea de dublă A a limbajului. Din perspectiva primei A, limbajul este format din moneme, unități semnificative elementare, dotate cu formă verbală și cu sens; la rândul lor, monemele sînt constituite din unități a căror funcție este pur distinctivă, fonemele. Orice enunț se articulează în plan linear în unități dotate cu sens (unități semnificative, fraze, sintagme, cuvinte etc.), cele mai mici fiind numite moneme (sau morfeme). La rândul lor, monemele se articulează în interiorul semnificantului în unități lipsite de sens (unități distinctivă), cele mai mici fiind fonemele, în număr limitat pentru fiecare limbă în parte. Descrierea lingvistică va rezulta prin urmare din îmbinarea a două componente: *fonologia*, pe de o parte, axată pe studiul celei de-a doua A (se întocmește lista fonemelor și se indică regulile ce comandă combinarea lor) și *sintaxa* (consacrată primei A: se întocmește lista monemelor, indicîndu-se, pentru fiecare în parte, funcțiile pe care le poate îndeplini în interiorul enunțului prin clasificarea pe categorii cu funcții identice). Acestor două domenii, ce descriu alegerile oferite de limbă, li se adaugă alte două, indispensabile, deși marginale din punct de vedere teoretic, ce arată condițiile impuse de limbă pentru manifestarea alegerilor: un studiu fonetic menit a determina trăsăturile non-pertinente ale fonemelor și un studiu morfologic ce va indica modul în care monemele se realizează fonologic după contextele în care apar. Avantajul dublei A este considerabil: cu un număr relativ restrîns de foneme este posibilă formarea, prin combinări, a unui număr nelimitat de unități semnificative. Dubla A evită supraîncărcarea memoriei și per-

mite o economie a eforturilor la emisia și percepția mesajului. Este astfel posibil, pornind de la cîteva zeci de foneme ale căror posibilități de combinare sînt departe de a fi toate exploatare, să se formeze cîteva mii de moneme ale căror diverse combinații vehiculează infinitatea mesajelor lingvistice într-o limbă dată. Deși dubla A apare drept o caracteristică a limbajului oral (și scris) ce i-ar conferi un statut unic și incomparabil cu vreun altul din ansamblul sistemelor semiologice, s-a remarcat existența acestei caracteristici și la alte sisteme de comunicare. Sistemul de notare numerică, de exemplu, este și el dublu articulat, la cele două nivele: al numerelor și al cifrelor. UET arată că, în anii '60, semiotica a fost dominată de o periculoasă tendință verbocentrică, datorită căreia demnitatea de limbaj era recunoscută doar sistemelor care prezentau (sau păreau să prezinte) caracteristica dublei A. S-a demonstrat însă existența altor sisteme cu dublă A, cu nici o A sau chiar cu o triplă A. UET conchide că diferitele nivele de A ale diverselor sisteme sînt greu de statornicit în abstract. În unele cazuri, ceea ce dintr-un anumit punct de vedere apare ca fiind element al primei A, devine, dintr-un alt punct de vedere (UET 300), element al celei de-a doua A.

c) În *stilistică* s-a avansat ipoteza că A nu reprezintă nimic altceva decît exploatarea stilistică a masei sonore (MCS, 29), în măsura în care constituie un element sensibil, parțial cel puțin, a adăuga sau înlătura ceva din importanța masei sonore. În afara informațiilor pe care ni le furnizează despre cultura sau educația celui care vorbește, A situează faptul într-un plan al banalului, al rarului, al secundarului sau esențialului; A traduce importanța acordată lucrurilor cît și interlocutorului (MCS, 28).

d) Prin extensie de sens, A desemnează orice activitate semiotică a enunțiatului sau, – dacă ne referim la rezultatul acestei activități –, orice formă de activitate semiotică creatoare de unități, în

același timp distincte și combinabile. A se referă deci la organizarea (lineară sau nu) a unităților recurente recognoscibile ale unui sistem semnificant într-un mesaj.

e) A. J. Greimas se sprijină, atunci cînd analizează constituenții *universului semnificant*, pe conceptul de A *semică*; relațiile ce se stabilesc între seme generează o structură elementară a semnificației. Aceasta poate fi descrisă fie sub formă de axă semantică, fie sub aceea de A *semică* (AGS₁, 22). Problema modului de existență a A *semice* este una dintre cele controversate. Partizanii binarismului (cf. Jakobson) consideră că o axă semantică se articulează în două seme desemnate prin *marcat* vs *nemarcant*: or, s-au găsit opoziții (cum ar fi *băiat* vs. *fată*), binare și ele, în care A nu se mai face după schema s vs non-s. Brøndal semnalează structuri elementare ce comportă un al treilea termen, termenul neutru. Schema A devine astfel *pozitiv* vs *neutru* vs *negativ* sau *pozitiv* vs *complex* vs *negativ*; o astfel de schemă, deși în esență tot binară, servește mai bine unei descrieri exhaustive. Analizînd relația formă/substanță, A. J. Greimas ajunge la concluzia că "A *semice* ale unei limbi constituie forma sa, în timp ce ansamblul axelor semantice îi traduc substanța" (AGS₁, 26).

L. Hjelmslev restrînge sensul termenului de A ("vom putea numi (...) analiza unui sistem A") (LHP, 45) în opoziție cu diviziunea, care se referă la analiza unui proces. În concepția sa, termenul de A și cel de diviziune corespund distincției dintre părți și membri (LHP, 44-45).

Cf. ARTICULARE SEMICĂ, AXĂ SEMANTICĂ, COMBINATORIE, DESCRIERE, ENUNȚIATAR, FONEM, FONETICĂ, FONOLOGIE, FORMĂ, MONEM, SEMANTICITATE, SEM, SEMNIFICAȚIE, SINTAXĂ, STILISTICĂ,

STRUCTURĂ ELEMENTARĂ, SUBSTANȚĂ.

Etim. Din *a articula*; fr. *articuler*; lat. *articulare*.

MJn

AUTOBIOGRAFIE

(e: AUTOBIOGRAPHY; f: AUTOBIOGRAPHIE; g: AUTOBIOGRAPHIE; i: AUTOBIOGRAFIA; r: AVTOBIOGRAFIJA; s: AUTOBIOGRAFIA)

Autobiografia este o narațiune auto-diegetică, bazată pe un locutor unic și pe o focalizare internă. Persoana I reprezintă aici "marca" principală ce "identifică genul" textului (MRE, 292). Acest tip de discurs presupune, de cele mai multe ori, o identitate între eul naratorului și cel al autorului, a cărei primă expresie este numele propriu înscris pe pagina de titlu. Posibilitate de articulare între persoană și discurs, acest nume este și primul indice metatextual purtător de semne instituționale (alături de titlu, subtitlu și partea introductivă a textului).

Ca formă literară, A se impune la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, prin operele lui J.-J. Rousseau, Goethe, Wordsworth, Alfieri. *Confesiunile* Sfîntului Augustin și *Eseurile* lui Montaigne sînt cele mai cunoscute texte ce compun preistoria genului. Termenul A nu este totuși înregistrat în dicționare decît în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

A este una din cele mai studiate forme ale literaturii subiective. Panoramele istorice și cercetările psihologice își limitau însă comentariile la probleme ca: veracitatea și limitele sincerității, fenomenologia memoriei și tehnicile de autoanaliză, posibilitățile cunoașterii de sine și cele ale publicării antume sau postume, construirea personalității și căutarea sensului existenței. În studiile

actuale, două orientări fundamentale – poetica și sociocritica – au permis, grație mai ales metodelor lingvistice, să se stabilească criterii mai precise care definesc A ca gen, principalele sale trăsături textuale, legile sale de funcționare, normele care guvernează afirmarea ei, ca și legitimitatea A în cadrul instituției literaturii.

Dacă Georges Gusdorf (în PLA), Philippe Lejeune (PLA, PLP, PLJ) și Tzvetan Todorov (TTD) susțin ideea unui gen autobiografic autonom, alți cercetători vorbesc despre un gen în curs de constituire (JSR, GMA) sau despre o "explozie a genurilor", o "limită spre care se tinde" (Jean Lecarme în SBL, 322-323). Ph. Lejeune consideră că definiția A implică intervenția unor elemente ce țin de categorii diverse: forma limbajului ("povestire retrospectivă în proză") (PLP, 14), subiectul tratat ("viața privată" sau "viața interioară") (PLP, 331), situația autorului și poziția naratorului și, în primul rând, contractul de identitate, sau pactul autobiografic, o anumită atitudine (găsirea unui "model structurat" (PLP, 331) și organizarea amintirilor pentru obținerea unei continuități), în sfârșit, "perspectiva cititorului" (PLP, 33).

Diferitele încercări de definire a genului autobiografic (PLJ, G. Gusdorf, JSR, GMA) reunesc aceste puncte de vedere multiple insistând asupra proiectului autorului de a cuprinde și de a înțelege "propria sa viață" (PLA, 128) în totalitatea ei; sînt puse în evidență ideea de construcție, de unitate, de "sinteză a eu-lui" (PLA, 19) într-o adevărată "tentativă de ordin mitologic" (PLA, 84), precum și intenția de a transmite o "viziune asupra lumii" (PLP, 200).

Literatura subiectivă nu alcătuiește un ansamblu coerent; diversele ei forme prezintă caracteristici comune, dar și nivele diferite de intimitate și mărci specifice (contextuale și metatextuale). Se remarcă astfel coexistența tipurilor tradiționale și a cazurilor extreme, ca de exemplu: forma întărită a discursului

autodiegetic, dar și narațiunea la persoana a II-a și a III-a, sau chiar dispariția povestirii și înlocuirea ei cu un monolog care transcrie doar gândurile naratorului. Introducînd efecte de teatralizare și de distanțare, aceste tipuri mai rare pun în valoare "complexitatea modelelor existente sau posibile în autobiografie" (PLP, 19).

Ambivalența statutului narativ al unor opere, varietatea vocilor care acoperă eul autobiografic și prezența unor specii intermediare pun sub semnul întrebării valabilitatea clasificărilor riguroase. Au existat și tentative de ierarhizare a literaturii autobiografice, potrivit unor criterii psihologice și stilistice (JSR, PLA, GMA). Operele care intră în sfera discursului autobiografic au fost confruntate cu alte texte referențiale (biografia, reportajul, însemnările de călătorie) sau de imaginație, subliniindu-se însă permanent caracterul vag al limitelor de demarcație, împrumuturile care se stabilesc de la un gen la altul și, mai ales, subiectivitatea oricărei întreprinderi de acest fel.

Genul cel mai apropiat de A, în special sub raportul tehnicii literare, rămîne romanul, cu o mențiune particulară pentru romanele-memorii, foarte răspîndite în secolul al XVIII-lea, ca și pentru romanul personal romantic (numit și roman intim, roman autobiografic, roman al individului, povestire confidențială sau, mai nou, auto-povestire). Persoana I este aici, ca și în A, "semn al unei conștiințe centrale care organizează povestirea", "instrumentul propriu unei perspective interne" (JRR, 9). Spre deosebire însă de cel ce redactează o A, autorul narațiunilor menționate tinde să dispară, fiind înlocuit de un personaj-narator, "însărcinat cu narațiunea" și "dotat cu o parte din puterile scriitorului"; el "ordonează lumea din jurul său și devine centrul acestei lumi" (JRR2, 127).

Poeticianul Philippe Lejeune a impus noțiunea de *spațiu autobiografic*; termenul vizează strategia textului subiectiv în ansamblul creației unui autor. Spațiul

autobiografic presupune existența unei rețele de relații între diverse cărți ale aceluiași scriitor, care tind să formeze un sistem, un "joc" sau o "arhitectură de texte" (PLP, 165). Grație acestor "ediții bilingve", cum le interpretează Ph. Lejeune, în care diferite tipuri de scrieri – ficționale și non-ficționale – reprezintă una pentru cealaltă "textul" și "traducerea" (PLA, 67) aceleiași realități, autorul își obligă cititorul să privească dintr-un punct de vedere autobiografic întreaga sa operă. Această scriitură dublă oferă o impresie de "relief" sau de "stereografie" (PLP, 41).

Michael Riffaterre (MRE, 292) stabilește două convenții fundamentale ale genului autobiografic, în forma sa clasică: a) dihotomia autorului – în același timp subiect și obiect – și b) imitarea realității organizată după o axă temporală. Se poate observa că statutul lingvistic al persoanei gramaticale – care, după Emile Benveniste, determină cu adevărat subiectivitatea limbajului – este direct legat de sistemul timpurilor, A fiind, prin excelență, "reconstituirea unei vieți în timp" (Georges Gusdorf, în PLA, 227). Timpul scriiturii – sau timpul textului – diferit de cel din alte opere subiective (jurnal intim, corespondență), implică prezența a două "euri", unite dialectic, dar care țin de două nivele diferite de enunțare. Există, pe de o parte, un eu al prezentului (eul narator, subiect al scriiturii), iar, pe de altă parte, un eu al acțiunii, care trimite în mod obligatoriu la trecut. Regimul temporal al retrospectiei autobiografice este foarte labil. Naratorul poate practic folosi toată gama timpurilor gramaticale prin alternarea prezentului cotidian (sau narațional), considerat gradul 0 al timpurilor, cu diverse momente ale trecutului.

Criteriile gramaticale (de referință și de enunțare) domină astfel diferite clasificări ale A, în timp ce în cazul jurnalului intim sau al corespondenței se reține ca definitoriu conținutul notațiilor. Aceste criterii formale reușesc să împingă pe al

doilea plan, ca mai puțin importantă, chestiunea metodei (ca, de exemplu: existențialistă sau psihanalitică).

Problema funcțiilor devine criteriul esențial în definirea și clasificarea A propuse de Elisabeth Bruss (EBa Po, 17/74, 17-18). Punctul de plecare este noțiunea de "act ilocutoriu", "tipul de acțiune la care textul se raportează", "contextul", "natura elementelor" care participă la transmisia sa. Aceste aspecte funcționale permit o diferențiere a narațiunii autobiografice față de alte tipuri de povestire, celelalte criterii, deja citate, fiindu-le subordonate. Funcția sa generică are un caracter istoric, A evoluînd cu timpul, dobîndind calitate de "formă literară specifică" (EBa Po, 17/74, 22) și înlocuind alte tipuri de discurs. Acest proces are drept rezultat schimbări în natura particularităților textuale, a valorii literare a genului autobiografic.

Funcția de bază a textului autobiografic este cea cognitivă; el are un caracter inițiativ și vizează, mai ales, o "descriere antropologică" (G. Gusdorf, Ph. Lejeune), avînd, în același timp, rolul de a stabili o comunicare, de a transmite un mesaj. Fiind o formă a povestirii, A pune cu mai multă acuitate decît celelalte scrieri personale problema tipului de comunicare și cea a raportului continuu care există între subiectiv și obiectiv, între narator și cititor. În cele mai multe cazuri, prezența unui interlocutor "conferă discursului motivația sa" (JSR, 91), chiar dacă adevărata comunicare nu se realizează decît într-o a doua etapă, după publicarea textului. Intervine acum și o relație temporală mai complexă; timpului experienței și timpului expresiei li se adaugă timpul lecturii.

Confesiunea personală este dublată, aproape întotdeauna, de un carnet de scriitor, cea de a treia funcție a textului autobiografic fiind funcția critică. Între

memorialist și creator se stabilește astfel o unitate spirituală durabilă. Potrivit formulei lui Michel Leiris – autorul unuia din cele mai originale ansambluri autobiografice contemporane – opera subiectivă nu este numai un "act în raport cu sine" sau un "act în raport cu celălalt", ci și un "act pe plan literar". Aici pot fi incluse și alte două funcții ale textului autobiografic: cea expresivă și cea emotivă.

Scriitorul nu poate avea în povestirea personală retrospectivă aceleași preocupări stilistice ca în operele de ficțiune, deși textul autobiografic a fost întotdeauna privit atât ca o practică egotistă, cât și ca o practică a limbajului. "Eul atent numai la el însuși nu se va mai gândi nici la operă, nici la limbajul unealtă" (JSO, 234). Au fost puse la îndoială, pe de o parte, literaritatea scrierilor autobiografice (principalele argumente fiind fluctuația frontierelor între diverse genuri intimiste și între acestea și genul romanesc, ca și coexistența funcțiilor literare și non-literare ale acestor texte), iar, pe de altă parte, criteriul autenticității, esențial în estetica literaturii personale. Frica de ficțiune și de artificiu sau de acea coerență care nu există în realitate și care contrazice legile sincerității pîndește pe autorii scrierilor subiective. "Lipsa de formă" devine, în mod paradoxal, însuși "semnul literaturii din această clasă" de texte (PLF, 133).

În A, "confidență organizată literar" (Maurice Nadeau), intervine totuși, cel puțin parțial, o elaborare, o reconstrucție, cerută de procesul de "trecere de la experiența imediată, la conștiința ei în amintire" (G. Gusdorf, în PLA, 227), de diferența care se instaurează între istorie și povestire. Se observă mai întâi o înlănțuire tematică a fondului mnemonic, decupajul episoadelor și orcheștrarea motivelor. "Felul în care autobio-

graful își ordonează textul reflectă deprinderile sale estetice și epistemologice" (EBa Po, 17/74, 23). Putem descoperi aici și relațiile privilegiate ale A cu narațiunea ficțională. A face parte din categoria genurilor de frontieră, "referențiale la nivelul pactului", dar "romanești prin procedee" (PLJ, 170).

Reținem și distincția pe care o face M. Riffaterre (MRE, 296) între două tipuri de memorii și de autobiografii: narative și poetice. Primele texte urmăresc o cronologie mai mult sau mai puțin exactă și au, mai ales, un efect emoțional; celelalte, realizate prin analogii, au o valoare arhitecturală. Această organizare afectivă profundă, care nu urmărește un itinerar precis, se bazează pe o alternanță a vocilor narrative, pe dialogul între diverse momente ale trecutului și prezentului, elemente care introduc un fenomen de dublă focalizare. A situa faptele contemporane în lumina amintirii poate reprezenta și o condiție pentru dobîndirea veridicității autobiografice, datorită perspectivei care se obține. Tentativa de a reînvia un univers dispărut sau o experiență integrală de artist este legată de calitatea esențială a memoriei de a constitui "semnul unor afirmații, una din posibilitățile noastre de a fi în lume" (GGM₂, 402).

Dacă la începuturile sale textul autobiografic a luat ca model narativ romanul la persoana I, în epoca actuală se remarcă o reînnoire a tehnicii romanești prin A, "genul propriu societății noastre" (TTD, 59).

Cf. PACT AUTOBIOGRAFIC; BIOGRAFIE; ROMAN; JURNAL INTIM; GEN; AUTOR; NARATOR.

Etim. Din fr. *autobiographie*; gr. *autos* = "însuși" + *bios* = "viață" + *graphein* = "a scrie".

ASr

AVENTURĂ

(e: ADVENTURE; f: AVENTURE; i: AVVENTURA; g: ABENTEUER; r: AVANTIURA, PRIKLIUCENIE; s: AVENTURA)

Conceptul A denumește o schemă narativă cu o ordonare discursivă conformă unui aparat ideologic istoricește specificat și instituit în criteriu de clasificare.

De la prima apariție în *La Vie de Saint Alexis*, în secolul al XI-lea, pînă la introducerea sa ca element fundamental în vocabularul curtenesc, termenului A i se atribuie sensul de "destin", "hazard", "pericol" și, uneori, "miracol". În momentul trecerii la a doua vîrstă a feudalismului (1160-1190) sensul deviază spre "prevăzut", "rezervat" în mod electiv, după legile proprii eticii feudale (EKA). Ca schemă de acțiune organizatoare a activității umane, constituită încă din vremea epopeilor homerice, A ne este familiară și ca principal agent genetic al romanului arturian.

Ca legitimare morală, A face să primeze faptele de arme și se desfășoară pe trei dimensiuni: timp (întîmplarea), spațiu (călătoria) și conștiință (PZE).

Ca forță tematică, A cunoaște trei forme de manifestare: "aventura suportată: lupta pentru sine", "aventura acceptată: lupta pentru altcineva", "aventura căutată: lupta pentru comunitate" (EKA, 80).

La realizarea idealului etic impus de consensul dintre autor și public, propriu receptării estetice a tuturor timpurilor, contribuie dragostea, instituită în forță tematică, în loc de arbitrarie a unei problematice existențiale obsedante (KSA, 88). "Materia din Bretania" a transformat A într-una din datele poetice esențiale care transpune efortul de a remedia relația, devenită nesigură, între doi indivizi și, în manieră largită, între individ și societate.

La nivelul manifestării discursive, A se înscrie în operă prin mai multe "motive", dispunînd fiecare de un aparat lexical, sintactic și retoric, grupat în jurul unor semne de bază. Dintre acestea, enumerăm "rătăcirea", "ospitalitatea", "observatorul", "bătălia", "iertarea învinsului" etc. Bogăția vocabularului implicat de tema A este evidențiată, mai ales în motivul luptei, prin menționarea armelor, a pieselor armurii, a comportamentului vitejesc.

În evoluția ulterioară a genului romanesc, A a ajuns să desemneze acțiunea însăși și să se aplice unei specii a romanului în care predomină deopotrivă hazardul și pericolul, evaluate cantitativ.

Cf. ROMAN; ACȚIUNE.

Etim. Din lat. popular *adventura*, format după *adventurus*, participiu viitor al verbului *advenire*, cu sensul de "ceea ce se va întîmpla".

MPv

B

BASM

(e: FOLK TALE; f: CONTE DE FÉE sau CONTE MERVEILLEUX; g: MÄRCHEN; i: FIABA, FAVOLA; r: SKAZKA; s: CUENTO DE HADAS)

Termenul este introdus în limba română de primii culegători de folclor din Muntenia, N. Filimon și P. Ispirescu, apoi este fixat și delimitat de B. P. Hasdeu. Circula paralel cu termenul "poveste". De origine v. slavă (*basni*, "născocire, scornire"), apare în literatura română veche sub forma *basnă* sau *basm* (pl. *basne* sau *baznuri*) și înseamnă narațiune populară în proză, cu întâmplări și personaje fabuloase. Este una din "forme simple" ale lui A. Jolles.

Clasificarea B a devenit necesară o dată cu înmulțirea colecțiilor. La început, se foloseau titlurile din colecțiile Perrault și Grimm (*La Belle au bois dormant*, *Schneewittchen*, *Hänsel und Gretel* etc.). Prima clasificare a B a fost elaborată de austriacul J. G. von Hahn în *Griechische und albanesische Märchen* (1864). Luând ca bază categoriile de relații ale individului cu lumea înconjurătoare, el împarte B cunoscute în trei secțiuni

mari, cu 38 de tipuri (sau formule): familiale, mixte, dualiste. Pornind de la sistemul lui J. G. von Hahn, Lazăr Șăineanu (1895) distinge patru secțiuni de B (mitico-fantastice, etico-mitice, sau psihologice, religioase sau legende, glume sau snoave) și un adaos (fabula animală), cu 26 de cicluri și 46 de tipuri, în funcție de natura ideilor fundamentale oglindite în ele (SBR). După întemeierea asociației *Folklore Fellows* (*Folkloristischer Forscherbund*) în 1907, finlandezul Antti Aarne a alcătuit catalogul tipologic al B. În *Verzeichnis der Märchentypen* (1910), narațiunile sunt organizate în tipuri care primesc numere cu valoare de sigle de identitate. Catalogul cuprinde trei specii narative: B despre animale (tipurile 1 - 299), B propriu-zis (tipurile 300 - 1199) și snoava (tipurile 1200 - 1960). Specia B propriu-zis a fost împărțită în patru subspecii: 1. B fantastice (*Zaubermärchen*); 2. B - legende (*Legendenartige Märchen*); 3. B nuvelistice (*Novellenartige Märchen*); 4. B despre dracul (uriasul) cel prost. În snoave sunt inserate "poveștile mincinoase" (*Lügenmärchen*). Această clasificare a intrat în uzul științific curent, înlocuită pe alocuri, în terminologia speciilor și subspeciilor, de

cea propusă de C. W. von Sydow (1948). Catalogul lui Aarne a fost revizuit și lărgit de Smith Thompson, în *The Types of the Folk Tale* (1928 și 1961). În *Motif-Index of Folk Literature* (1932-1936), Thompson clasifică nu numai poveștile, ci toate narațiunile populare, în proză și versificate, precum și narațiunile semiculte. În *Motif et thème* (1925), folcloristul danez Arthur Christensen reia ideea fundamentală a lui J. G. von Hahn de a încadra materialul folcloric într-o construcție logică. Relațiile dintre individ și lumea înconjurătoare sunt organizate în șase grupe tematice: 1. temperament; 2. finețe; 3. prostie; 4. greșală; 5. destin; 6. consecințe. La acestea el adaugă o listă de motive oglindind concepțiile metafizice, morale, psihologice sau politice.

Geneza B este explicată de mai multe teorii:

- ❖ mitologică, elaborată de frații Jacob și Wilhelm Grimm (1811-1818): B au un substrat mitic comun din care s-au desprins, circulând de la popor la popor;

- ❖ naturistă, propusă de Max Müller, A. Kuhn și W. Schwartz, derivată din teoria mitologică: personajele mitologice descind din vechile zeități indiene;

- ❖ indianistă, pusă în circulație de Theodor Benfey (1859): născut în India, B a migrat apoi în restul lumii; în perimetrul românesc, Moses Gaster (1883) este adeptul și continuatorul acestei teorii;

- ❖ antropologică, elaborată la sfârșitul secolului al XIX-lea de etnologii și folcloriști englezi (A. Lang, A. Bastian, Th. Waitz, E. P. Taylor) și, la începutul secolului al XX-lea, de Karl Kron și Antti Aarne, reprezentanți ai școlii finlandeze: identitatea generală a spiritualității umane a putut produce, într-o epocă îndepărtată, în locuri diferite, creații asemănătoare, care au circulat în timp. Adepții acestei teorii care explică apariția B prin poligeneză (J. A. Mac Culloch, E. S. Hartland, J. G. Frazer) au acordat puțină atenție răspîndirii prin circulație a unor narațiuni mai compli-

cate, unde geneza independentă în locuri diferite nu este plauzibilă (JFCI-VI);

- ❖ ritualistă, dezvoltată din cea antropologică de A. van Gennep, Hans Neumann, P. Saintyves: B ar deriva din miturile totemice, care își pierd treptat funcția cultică. Teoria este reluată și aplicată la B european de VPR, cu următoarea rezervă: corespondența dintre un rit și un element de B nu înseamnă întotdeauna filiație genetică;

- ❖ agnostică, elaborată de VBF: orice B este compus dintr-o "formă ireductibilă" permanentă (ω) și din elemente secundare, accidentale (a, b, c etc.). B se transmite prin adăugarea elementelor secundare, schimbătoare și trecătoare, la forma imuabilă;

- ❖ onirică, elaborată independent de E. Clodd (1885), L. Laistner (1889), B. P. Hasdeu (1893): B preia din lumea visului subiecte și tehnici, pe care le adaptează și le îmbogățește.

B propriu-zis se confundă în mod curent cu B fantastic (cf. clasificarea lui Aarne-Thompson), adică cu relatarea despre fapte miraculoase, ireale, în care, alături de om, apar ființe sau obiecte supranaturale.

B este atestat documentar din antichitate; faraonul Keops ori Alexandru cel Mare, de exemplu, iubeau B și aveau povestitori oficiali. Scriitorii antici se referă la fragmente de B popular în mituri și legende sacre sau în opere literare (călătoria semizeului Ghilgameș în lumea morților, de pildă, este similară cu coborîrea eroului din B pe celălalt tărâm; lupta sa cu taurul monstruos seamănă cu cea a voinicului împotriva balaurului). Herodot transmite din repertoriul egiptean *Comoara lui Ramsin*, considerat pînă în prezent drept cel mai vechi B nuvelistic. Din literatura elină se păstrează episoadele despre uriașul orbit și despre soțul travestit în animal, folosite de Homer în *Odiseea*, și larg răspîndite, din Irlanda pînă în India. În *Măgarul de aur*, Apuleius povestește B despre Amor și Psyche, preluat din circuitul oral și care are peste 1.100 de variante

folclorice. Cu timpul, pătura cultivată, care se distanțează de mentalitatea și de gustul popular, începe să disprețuiască B, destinat copiilor. În Europa renascențistă, numai straturile populare apreciază filonul folcloric (OBE).

Structura B: B este o narațiune schematizată, în care protagonistul uman învinge toate obstacolele și este răsplătit prin îmbogățire și/sau onoruri. Lipsa finalului fericit este resimțită ca o abatere și transformă B într-o specie mixtă, B-legendă. Morala B ilustrează o etică generală: binele învinge răul, cel bun trebuie răsplătit, cel rău, pedepsit în mod exemplar.

Acțiunea B are o desfășurare biografică, dar, spre deosebire de epopee și de roman, eroul este urmărit (de la naștere, din copilărie sau din adolescență) numai până la punctul culminant, nunta, care coincide cu obținerea tronului. În B apar două generații: părinții și copiii, primii ca pretext de punere în scenă a acțiunii fiilor. Eroul poate fi: a) fiu de împărat, adeseori al treilea; b) de origine umilă; c) orfan. În cele trei cazuri, comportarea sa este aceeași. Psihologia sa este simplificată: curajos, dornic de luptă, iubitor de dreptate, milos cu ființele neajutorate (oameni sau animale), care îi vor deveni auxiliare prețioase, nu impresionează prin bogăția vieții spirituale, ci prin faptele extraordinare; nu evoluează interior, nu acumulează experiență. De obicei, pornește la acțiune numai după ce a dat dovadă de maturitate sau când se ivește un moment critic determinant.

Personajele secundare, întruchipând câte o singură calitate, sunt indispensabile eroului. Uneori îl eclipsează: eroul pare a exploata succesul numai în calitatea sa de căpetenie. Dintre oameni, auxiliarele cele mai importante sunt frațele de cruce și femeia bătrână sfătuitoare. Animalele domestice (cal, căine, pisică) și sălbatice îl ajută din recunoștință, pentru a-i răsplăti o binefacere. Obiectele adjuvante sunt de două feluri: armele cu puteri miraculoase (sabia, paloșul,

arcul, mai firziu pușca) dăruite de tată sau de un protector; obiectele năzdrăvane care îndeplinesc orice dorință (inel, băț, masă, pungă, scaun, sac, lampă, fluier) sau care se transformă în obstacole în calea agresorilor (perie, gresie, năframă). La acestea se adaugă apa care vindecă, dă puteri uriașe, reînsuflește.

Adversarii pe care îi înfruntă protagonistul provin din două domenii: fantastic (zmei, balauri, diavoli, Muma Pădurii, Moartea) și uman (mama vitregă, fratele bogat, soția necredincioasă, împăratul cel rău).

Acțiunea B se desfășoară ascendent, după normele antitezei: începutul și sfârșitul sînt diametral opuse; eroul, exponent al binelui, are numai calități, adversarii lui numai defecte (nu există personaje intermediare, nuanțate); pedepsele sînt capitale, în contrast cu bunătatea eroului. Peripețiile inutile sînt eliminate. Repetiția augmentativă (cel mult trei, cifră cu eficiență magică) subliniază dimensiunea eroului și dificultatea obstacolelor.

Coordonatele acțiunii sînt vagi. Locul și timpul sînt indicate la modul general, uneori derutant sau glumeț. Numele eroilor sînt hiperbolice, poetice, neindividualizate. Trecerea de la real la miraculos se face imperceptibil, ceea ce explică numeroasele metamorfoze, precum și legăturile familiare dintre om, animale și plante (GCE).

Compoziția B conține un număr limitat de clișee. VPM stabilește 31 de funcții sau acțiuni constante (îndeplinite de personaje variabile), înlanțuite logic în șase etape și neexcluzîndu-se unele pe altele (situația inițială, variabilă, este trecută pe plan secundar): I. *Pregătirea*: 1. absența; 2. interdicția; 3. încălcarea; 4. iscodirea; 5. divulgarea; 6. vicleșugul; 7. complicitatea; II. *Complicația*: 8. prejudicierea; 9. mijlocirea, momentul de legătură; 10. contraacțiunea incipientă; III. *Transferul*: 11. plecarea; 12. prima funcție a donatorului; 13. reacția eroului; 14. înzestrarea, obținerea uneltei năzdrăvane; 15. deplasarea

spațială între două împărății, călăuzirea; IV. *Înceștarea*: 16. lupta; 17. marcarea, însemnarea; 18. victoria; 19. remedierea; V. *Întoarcerea*: 20. întoarcerea; 21. urmărirea, goana; 22. salvarea; 23. sosirea incognito; 24. pretențiile neîntemeiate; 25. încercarea grea; 26. soluția; VI. *Recunoașterea*: 27. recunoașterea; 28. demascarea; 29. transfigurarea; 30. pedeapsa; 31. căsătoria.

Propp identifică, de asemenea, mai multe sfere de acțiune (actanți) (a răufăcătorului, a donatorului, a adjuvantului, a persoanei căutate și a tatălui ei, a expeditorului, a eroului și a falsului erou), cu trei situații posibile: 1. sfera acțiunilor corespunde exact unui personaj, care poate juca mai multe roluri; 2. un personaj funcționează în mai multe sfere; 3. o sferă include mai multe personaje (un rol poate utiliza mai mulți eroi).

În *The Hero* (1936), Lord Raglan enumeră douăzeci și două de trăsături ale modelului eroic tipic, asemănătoare cu rolurile și funcțiile propuse de Propp: 1. mama eroului este o fecioară de rang regesc; 2. tatăl său este rege; 3. și, adesea, înrudit cu mama eroului; 4. împrejurările zămislirii sale sînt neobișnuite; 5. se presupune că este fiu de zei; 6. la naștere, tatăl sau bunicul său matern încearcă să-l omoare; 7. dispăre; 8. este crescut de părinți adoptivi într-o țară îndepărtată; 9. nu i se cunoaște copilăria; 10. la maturitate, revine în sau se îndreaptă spre viitorul său regat; 11. după o victorie asupra regelui sau unui uriaș, balaur, fiară sălbatică; 12. se căsătorește cu o prințesă, adeseori fiica predecesorului său; 13. devine rege; 14. domnește fără evenimente; 15. promulgă legi; 16. își pierde protecția zeilor și/sau simpatia supușilor; 17. este alungat de pe tron și din regat; 18. moare misterios; 19. adesea pe o colină; 20. dacă are copii, aceștia nu-i urmează la tron; 21. corpul nu-i este îngropat; 22. dar are unul sau mai multe morminte sfinte (SAA2).

A. J. Greimas (AGS1, AGE) valorifică sugestiile lui Propp într-un număr mai mic de etape: segmentele inițiale, contractul, căutarea, încercarea, îndeplinirea contractului.

"B se încheie întotdeauna cu un *happy ending*. Dar conținutul său propriu-zis se referă la o realitate extrem de serioasă: inițierea, adică trecerea, prin intermediul unei morți și unei învieri simbolice, de la neștiință și nematuritate la vârsta spirituală a adultului (...). B reia și prelungește «inițierea» la nivelul imaginarului. El nu constituie un divertisment sau o evaziune decît pentru conștiința banalizată, și îndeosebi pentru conștiința omului modern" (MEA, 188-189).

În ciuda schematismului compozițional, B reprezintă o culme artistică a literaturii populare, de excepțională vitalitate. Începînd cu romanticii, scriitorii au fost atrași de transfigurarea realității, de personajele cu însușiri absolutizate, de conflictele violent rezolvate printr-un final apoteotic, și s-au inspirat din elementele sale.

Cf. **FUNCȚIE, POVESTE.**

Etim. Din slava v. *basnă* = "născocire, scornire".

PSp

BIOGRAFIE

(e: BIOGRAPHY; f: BIOGRAPHIE; g: BIOGRAPHIE, LEBENSBECHREIBUNG; i: BIOGRAFIA; r: BIOGRÁFIA, JIZN'; s: BIOGRAFÍA, VIDA)

B este o povestire referențială al cărei mod principal de expresie este "persoana a III-a" sau "narațiunea heterodiegetică" (PLP, 38). Ea aduce o "informație asupra unei realități exterioare textului", supunîndu-se, prin aceasta, unei "probe de verificare" (PLP, 36), pentru

"a determina gradul de exactitate a povestirii" (PLP, 37). Deosebirea principală față de autobiografie – povestire referențială autodiegetică – constă în "ierarhizarea raporturilor de asemănare și identitate", care au funcții diferite în cele două tipuri de discurs. "În biografie, asemănarea fondează identitatea, în autobiografie identitatea fondează asemănarea" (PLP, 38).

DMB propune următoarea definiție a B, bazată pe criterii variate ca: forma, subiectul tratat, viziunea despre lume, perspectiva sau focalizarea narațiunii: "Povestire scrisă sau orală în proză, pe care un narator o face despre viața unui personaj istoric, punând accentul pe singularitatea unei existențe individuale și pe continuitatea unei personalități" (DMB, 26).

B este cunoscută încă din antichitate, unde ea a avut ca forme de manifestare: elogiul funebru, caracterele și viețile oamenilor iluștri. Interesul documentar se îmbina aici cu intențiile moralizatoare, dar aceste B rămân, în esență, "anistorice" (TVOX, 129). Condițiile de emergență a variantei moderne a studiului biografic și autobiografic – "rezultat al dinamizării omului" (TVOX, 129) – pot fi descifrate la limita dintre secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, când s-a impus și denumirea actuală. Termenul B apare însă pentru prima oară în 1683, într-o lucrare asupra vieții lui Plutarh a scriitorului englez John Dryden. În istoria culturii universale, se semnalează succesiunea a trei mari paradigme biografice: clasică, romantică, modernă. Fiecare perioadă a oferit un cod (epic, eroic, romanesc, intimist), o serie de constante tematice și de constrângeri narative care asigură discursului biografic din epoca respectivă o anume unitate stilistică. Alături de existența unor forme stabile sau tradiționale, se remarcă și tentative de transgresare a tipurilor consacrate.

Reflecțiile teoretice asupra B reprezintă un fenomen tardiv. Ele sînt mai numeroase în critica germană și în cea anglo-americană, în care ideea exis-

tenței unui gen biografic are o audiență mai largă. În Franța, B a fost mult timp privită doar ca o anexă a științelor istorice.

Scrierile biografice oscilează între istorie și artă. Deși narațiune referențială, cu o funcție, în primul rînd, informativă, B tinde uneori spre mitificare, prin dimensiunile legendare pe care le capătă unele existențe și prin descoperirea semnificației lor simbolice. Ea prezintă numeroase forme mixte (ex.: B ilustrată), subgenuri (portretul literar, psihobiografia, romanul biografic), contaminări voluntare sau involuntare cu alte opere referențiale sau de imaginație. Modelul privilegiat al B rămîne cel romanesc, prin împrumutul unor procedee formale. Modul, temporalitatea, ritmul, instanța și perspectiva – proprii textului romanesc – devin și principalele categorii narative ale textului biografic.

Prin unele din producțiile sale (multe dintre B romanțate care constituie infra-biografia) această modalitate de expresie tinde să intre în sfera paraliteraturii; în timp ce prin altele, de o evidentă rigoare științifică, ea aparține cercetării erudite a fenomenului artistic. Acest evantai ar putea fi, în continuare, lărgit dacă luăm în considerație și diferite tipuri de B sau de autobiografie (demarcația nu este aici prea netă) scrise în colaborare. Ele sînt apreciate de Philippe Lejeune ca fenomen de "dereglare a enunțării", ca abateri față de situația clasică, punînd în discuție însăși noțiunea de autor. Este vorba despre etnobiografie – redactată pe baza unui chestionar –, de autobiografia scrisă de o altă persoană (rămasă în general necunoscută), de interviuri, convorbiri radiofonice, emisiuni de televiziune sau filme biografice, acestea din urmă exemple de mass-media, caracterizate printr-un "sistem de enunțare multiformă" (PLJ, 102).

Paradigmele teoretice ale B sînt compuse, pe de o parte, din motivațiile naratorului, care reprezintă proiectul biografic și, pe de altă parte, dintr-o serie de acuzații – însoțite de argumente de

ordin moral, social, estetic, metafizic – aduse acestui tip de literatură. Ele ar putea fi grupate în jurul unor chestiuni ca: distanța dintre eul conștient și cel inconștient al artistului sau dintre eul său "liric" și "empiric" (TVOX, 121), relația naratorului – obiectivă sau subiectivă – cu modelul său și cu cititorul, diferența care se instaurează între modelul construit și cel real și, legată de acest ultim aspect, problema posibilităților limitate ale cunoașterii istorice. Toate aceste discuții au condus, după DMB, la mutații semantice, formînd, în același timp, o introducere la o epistemologie a genului.

Încă de la începutul secolului al XX-lea, a avut loc o pasionantă dispută, în estetica și critica literară, asupra raportului între viață și operă, asupra necesității sau inutilității studierii biografice a scriitorilor. În primele decenii, ea se constituie ca o reacție împotriva istorismului abuziv, a unei acumulări excesive de amănunte neesențiale la care au condus cercetările genetice, practicate de discipolii lui Gustave Lanson, prizonieri ai unor explicații deterministe. Curentul de contestare a studiilor biografice cunoaște în Franța două momente extreme. Primul este reprezentat de eseul lui Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (scris între 1908-1910, dar publicat postum, în 1954), care interpretează opera literară ca o manifestare a eului profund, diferit de cel anecdotic sau "monden"; cel de al doilea este grupul "Tel Quel", care proclamă moartea autorului. Se reține, cu deosebire, numele lui Philippe Sollers, care vede în "scriitura creatoare" singura biografie posibilă.

Între aceste momente ale antibiografismului pot fi situate cărțile și articolele unor Benedetto Croce, Charles Péguy, Paul Valéry, Servais Etienne, Valéry Larbaud, André Malraux sau ale formalistilor ruși. Noua Critică franceză, ca și cea americană – și, în special, cea de orientare formalistă – au refuzat explicația extrinsecă a textului literar. Dintre celelalte direcții, sînt de menționat pozițiile

mai nuanțate ale lui J.-P. Sartre și ale reprezentanților criticii tematice. Psihanaliza existențială, teoretizată în *L'Être et le Néant* și aplicată în toate studiile biografice sartriene, construită pe ideea unei relații dinamice om-operă, necesită o cercetare complexă, în care toate elementele devin "producătoare de sens". Jean Starobinski a impus noțiunea de "abatere biografică", reformulare a teoriei proustiene. B anterioară creației nu este decît o "condiție necesară", nu și suficientă operei. B devine "istoria actelor prin mijlocirea cărora ființa (adică trupul și conștiința) se creează pe sine". Viața și opera sînt "un ansamblu semnificativ", "viața căpătînd valoare de expresie, iar opera valoare de destin" (JSR, 242-243). Pentru Georges Poulet, "nu biografia explică opera, ci, mai degrabă, opera este aceea care ne face să înțelegem biografia" (GPC, 297).

Din spațiul critic românesc trebuie amintite, în primul rînd, intervențiile polemice ale lui G. Călinescu și Paul Zarifopol, dar și contribuțiile teoretice ale lui Mihail Dragomirescu, E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Tudor Vianu, Adrian Marino, care s-au pronunțat asupra distincției între eul social și cel creator.

Paralel însă, au fost subliniate și exagerările la care a dus ofensiva împotriva criticii istorice și biografice. Ca "mijloc de a studia omul de geniu, dezvoltarea lui morală, intelectuală și emoțională", B poate prezenta un "interes intrinsec propriu", ea poate constitui un "izvor de materiale pentru cercetarea sistematică a psihologiei scriitorului și a procesului literar" (RWT, 108).

Avînd ca fundament teoretic principiile psihanalizei, metoda psihobiografiei (Dominique Fernandez, Jean Delay) refuză concepția reductoare a creației artistice. Interacțiunea constantă om-operă ("punerea în paralel" a "evenimentelor unei vieți", a "evoluției psihologice" a individului și a operelor sale, unitatea lor surprinsă în "motivațiile ei inconștiente" (DFA, 17-18)), importanța

proto-istoriei (perioada obscură a primilor ani ai copilăriei care se află la originea vocației artistice) sînt premisele de la care pleacă această metodă, în studiul genezei unei personalități și al procesului de creație.

În momentul actual, se poate observa nu numai vitalitatea deosebită a genului biografic, dar și o revenire a autorului în atenția criticii. "A face să dispară total autorul, a-l neantiza pentru a descoperi mai bine sensul unui text, a detașa *a priori* opera de înrădăcinarea sa istorică și sociologică" (ALC, 182) era considerat, încă din perioada de înflorire a criticii structuraliste, un punct de vedere

restrictiv și discutabil. Dacă în prima jumătate a secolului al XX-lea, îmbogățirea metodelor de cercetare s-a datorat în mare măsură intuiționismului bergsonian și, mai târziu, psihanalizei, acum se vorbește despre un impact al B cu psihologia, cu sociologia și cu studiul mentalităților.

Cf. AUTOBIOGRAFIE; ROMAN; CRITICĂ LITERARĂ.

Etim. Din fr. *biographie*; it. *biografia*; gr. *biographia*; *bios* = "viață" + *graphein* = "a scrie".

ASr

CALAMBUR

(e: PLAY ON WORDS; f: CALEMBOUR; g: CALEMBOURG, WORTSPIEL, WORTWITZ; i: BISTICCIO; r: KALAMBUR; s: RETRUÉCANO, CALAMBUR)

Ca figură a ambiguității, C exploatează un dublu sens prin actualizarea concomitentă a doi semnificații ai aceluiași semnificant, în condițiile unui context bivalent sau a două structuri contextuale care nu selecționează același semem (CKC).

Sensul dublu apare ca urmare a faptului că sememele actualizabile sînt izotope cu totalitatea secvenței. De regulă, C antrenează conotații de natură stilistică, a căror valoare ludică este dată de context și de situația de enunțare.

După JDR, C este o "metaplasma" obținută prin "suprimare-adjoncțiune". Pornind de la modul de realizare, distingem două tipuri importante de C:

❖ C în *praesentia* sau *antanaclaza*, care presupune apariția semnificantului de două ori ca în aforismul lui Pascal "Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas".

C

❖ C în *absentia* sau *silepsa*, realizat printr-o singură apariție a semnificantului care propune simultan un sens propriu și un sens figurat (PFF). Acest tip de C pare apropiat de metafora în *absentia* dar se deosebește de ea prin tipul de relație între semnificatul prim și cel secund. Între cei doi semnificanți se naște o stare de tensiune care, după Freud, se rezolvă prin rîs (CKC, 159). În retorica clasică, termenul *silepsa* se folosește pentru a desemna acordul gramatical după sens.

După întinderea unităților lingvistice, C poate antrena o singură unitate lexicală sau mai multe.

Analiza mecanismului de producere a C revelează cazuri de exploatare a omonimiei (disjunție între sememe) – JDR le consideră cele mai reușite – sau, în mod foarte frecvent, prin exploatarea polisemiei (corelație între sememe). Exemplul dat de CKC, 142, ilustrează ambele posibilități: "L'étudiant doit quitter son lit pour suivre son cours, tandis que la rivière suit son cours sans sortir de son lit".

În studiul despre vorba de spirit și raporturile sale cu inconștientul, Freud consideră C drept o varietate minoră din cauza tehnicii prea simple, dat fiind

că, prin asemănarea generală în structura lor, prin asonanță sau aliterație, cuvintele în cauză se sugerează unele pe altele (TTS, 363).

Indiferent de modul de generare a sensului secund, de relațiile acestuia cu cel primar sau de manifestarea lingvistică, C se explică prin imposibilitatea monosemizării într-un anumit context.

Cf. JOC DE CUVINTE; PARONOMAZĂ; ANOMINATIE; ANTANACLAZĂ; OMONIMIE; POLISEMIE.

Etim. Din fr. *calembour*.

MPv

CHIASM

(e: CHIASMUS; f: CHIASME; g: CHIASMUS; i: CHIÀSMA, CHIÀSMO; r: HIAZM; s: QUIASMA)

Definițiile actuale ale C coincid, în mare, cu cele tradiționale: termenul desemnează figura care, renunțând la ordinea paralelă, produce intersectarea a două serii de fenomene gramaticale. Altfel spus, C e o figură sintactică, în care se combină inversiunea și repetiția (BTT, 96), o reflectare pe dos, o "simetrie în cruce" (JDR₁, 118). A fost remarcată, de altfel, legătura dintre acest termen și prima literă din etimonul său grec, χ, simbol al încrucișării (HMR, 194). În același sens, B. Pottier afirmă că un C "repetă o relație între doi termeni, dar într-o ordine iversă a elementelor. Dacă B' este pentru A' ceea ce B este pentru A, C va transforma pe ABA'B' în ABB'A'" (BPL, 57; cf. JMI). După HMR, C dispune simetric termenii gramaticali (de pildă: adjectiv-substantiv-substantiv-adjectiv), în timp ce antimetabolă încrucișează chiar aceleași cuvinte. Pentru a-l deosebi de conversie, care reia cuvintele, sau de antimetabolă, care reia cuvintele modificându-le sensul, GDE insistă asupra definirii C drept "repe-

tiția în cruce a două funcții gramaticale, în două sintagme succesive, divergente lexical" (GDE, 33; este admisă totuși repetarea parțială a aceluiași cuvânt, fie în perechea internă de termeni, BB' fie în cea externă, AA', GDE, 44).

În afara figurii ținând de construcția morfo-sintactică, cea mai evidentă dintre toate, unanim recunoscută, se discută și despre alte tipuri de C. Grupul din Liège deosebește, fără a intra în amănunt, situații în care figura acționează asupra semnificației: C în ansamblu "se poate pune în valoare când semantic, când gramatical" (JDR, 118). Și pentru H. Morier, C este legat fie de sens, fie de semnificant, când nu e motivat de simpla varietate fonică, - C asociindu-se cu antiteza. Pe de altă parte, s-au identificat mai multe tipuri formale specifice textului versificat - C ritmic și C melodic, acesta din urmă fiind mai liber, supus interpretării recitatorului (HMR, 194). Aceeași dublă motivație, semantică și expresivă, a fost remarcată de mult timp, în lucrările de orientare tradițională, unde s-a vorbit, de pildă, despre "efectele de opoziție sau de continuitate", obținute prin punerea în lumină a unei teme centrale, ori despre jocurile de cuvinte create prin C (MCS, 197-198).

Inclus printre "paralelisme" (JMI), printre "eleganțele" ținând de simetrie (HMR), C este situat de JDR₁ în rândul metabolelor gramaticale cu incidență asupra sintaxei, deci în rândul metataxelor, constituind una din figurile obținute prin suprimare-adjoncțiune completă (JDR₁, 118).

O privire sintetică a datelor permite caracterizarea C drept figură a organizării sintactice a frazei, în care valorile semantice sînt aproape totdeauna prezente, cele fonice și prozodice putînd să li se alăture.

Cf. ANTIMETABOLĂ, METATAXĂ, PARALELISM, REPETIȚIE.

Etim. Din fr. *chiasme*; gr. *kiasmos* = "așezare în cruce".

MCp

CLIMAX

(e: CLIMAX; f: CLIMAX; i: CLIMAX; r: VOSHODEAȘCEAIA STUPENCEA-TOST; s: CLÍMAX)

Figură care constă într-o *gradație* ascendentă în cadrul unui context mai restrîns - o frază - sau mai larg - o parte sau chiar întregul unei opere: E.A.Poe, în *Principles of Composition* vorbește despre o "strofă climax" a poemului său *Corbul*. C poate, deci, fi identificat și cu *punctul culminant* al unei acțiuni sau conflict (cf. ASD, 79).

Termenul este folosit în special de gramaticienii englezi (cf. HMR, 196).

Funcția stilistică a C este de a mări expresivitatea contextului prin stimularea imaginației receptorului.

Cf. ANTICLIMAX; GRADAȚIE; PUNCT CULMINANT.

Etim. Din gr. *klimax* = "scară".

CDm

CLIȘEU

(e: CLICHÉ; f: CLICHÉ; g: KLISCHEE; i: CLISCE; r: KLIȘE, TRAFARET; OBȘCEE MESTO.)

Împrumutat din limbajul tipografic sau fotografic în care trimite la reproducerea în serie a imaginilor, termenul de C are, pe planul folosirii limbajului, sensul de formulă verbală refolosită, loc comun, stereotipie.

Pe planul literaturii, C, "expresie căutată care constituie o abatere stilistică de la normă" (JDL, 91), este văzut de majoritatea cercetătorilor ca un defect al stilului, o formulă stilistică uzată, banalizată în formă și/sau în conținut, fără valoare expresivă, prezentînd interes literar doar în măsura în care este obiectul unei înnoiri, care duce astfel la revitalizarea unor imagini fosilizate.

Studiile lui M. Riffaterre asupra C resping această perspectivă normativă. Examinat în afara oricărei judecăți de valoare, în calitatea sa strictă de "structură stilistică" C este, conform accepției riffaterriene, o structură "care se impune atenției", este "percepută" de cititor ca *deviere* față de un context.

Riffaterre îl definește ca "unitate lingvistică (analoagă unui cuvînt compus), de vreme ce grupul este substituibil în bloc unor unități lexice sau sintactice, iar componentele sale, luate separat, nu mai sînt simțite ca niște C. Această unitate lingvistică este expresivă, întrucît provoacă reacții estetice, morale sau afective. Este de ordin structural și nu semantic, deoarece o substituție sinonimică șterge C. Nu admite variante. Prezintă aceeași ușurință de substituție și de distribuție ca și un cuvînt" (MRE, 162).

Riffaterre distinge două caracteristici esențiale ale C: "expresivitate puternică și stabilă" și "eficacitate stilistică orientată". La realizarea acestei "expresivități puternice și stabile" (MRE, 162) concurează nu numai stereotipul (care cuprinde într-adevăr un "fapt de stil" complet, prin crearea unui contrast fix între un *microcontext* și un element contrastînd cu el), ci mai ales "faptul de stil" (metaforă, antiteză, hiperbolă - orice categorie stilistică) conținut în mod obligatoriu de secvența verbală fixată prin folosire. În consecință, afirmația privind "uzura" C trebuie să vizeze, după Riffaterre, doar aptitudinea cititorului de a recepta C - atitudine dependentă de "evoluția codului lingvistic, a mitologiilor și ideologiilor reflectate" (MRE, 167) -, și nu eficiența stilistică a C, care nu se poate uza. "Reînnoirea" C este deci greșit privită ca o dovadă a uzurii acestuia, deoarece "reînnoirea" nu șterge C primitiv, ci există (și este receptată) doar prin raportare la acesta.

"Eficacitatea stilistică" a C este "orientată" (MRE, 170) pentru că această structură stilistică impune o lectură dublă, "în text și într-un metatext din

memorie", "orientarea stilistică" rezultând din diferența între nivelul C și cel al noului său context. În felul acesta, el funcționează "ca un citat, ca o referință la un anumit nivel social, la anumite manifestări culturale" (MRE, 171).

După Riffaterre, C îndeplinește următoarele funcții: a) ca mijloc de exprimare (element constitutiv al scriiturii autorului), C este componentă a contextului (deci pol negativ al contrastului stilistic) și are rol de context specializat, marcă a literarității, a apartenenței la un gen, recomandat sau condamnat în funcție de estetică – a imitației (estetica clasică, de ex.) sau a originalității. Acesta este și punctul de vedere din care studiază E. R. Curtius reluarea C. Antichității (*topoi* – sub formă de imagini, teme, motive literare – în literaturile europene moderne, prin intermediul evului mediu latin) (ECL).

b) ca obiect al exprimării, "reprezentat", "raportat", "prezentat ca o realitate exterioară a scriiturii autorului" (MRE, 171), C constituie polul pozitiv al contrastului stilistic, pus în evidență de un macrocontext. Cu această funcție, cel mai des întâlnită în literatură, C se prezintă ca un procedeu mimetic, de evocare a unor alte idiolecte și stiluri (decît ale autorului) și este folosit mai ales în caracterizarea psihologică a personajelor, ca indiciu al unor atitudini sociale sau morale. Prin înmulțirea semnalelor de avertizare privind înapartența C la scriitura autorului, textul respectiv capătă caracter de șarjă, satiră, parodie, caricatură, C îndeplinind astfel funcție ironică și umoristică. Este funcția pentru care este cultivat în mod deliberat C în unele texte literare moderne, de esență contestatară (IMM): Lautréamont, Flaubert, E. Ionesco, – la noi, Caragiale, Urmuș.

În teoria sa de semiotică poetică, Riffaterre (MRS) studiază în mod special rolul C în producerea textului, prin *derivare hipogramatică*. Tip de hipogramă, "actualizat deja într-o formă definită în mintea cititorului" (MRS, 58), făcînd

parte din competența sa lingvistică, C solicită o lectură de tip intertextual (IMM).

Cf. STEREOTIPIE, CONTEXT, TOPOS, DERIVARE, HIPOGRAMĂ

Etim. Din fr. *cliché*.

CDm

COMPARAȚIE

(e: COMPARISON; f: COMPARAISON; g: KOMPARATION; l: COMPARAZIONE; r: SRAVNENIE; s: COMPARACIÓN)

C este o figură a ambiguității care enunță o relație de analogie, morfologic marcată, stabilită între termenul comparat (T₁) și un comparant (T₂), pe baza unui atribut dominant, cu efecte conotative.

Pentru GDE, C intră în categoria figurilor similitudinii și analogiei, obținute prin mijloace lexico-gramaticale.

Încă din antichitate, încercările de identificare a C au fost făcute prin confruntare cu metafora, relevîndu-se mecanismul semantic comun și diferențele de ordin formal. Aristotel considera că orice metaforă este o C implicită, tot așa cum orice C este o metaforă dezvoltată. Transformarea-elipsă suprimă mărcile formale ale C dar raportul logic generator de intersecție semantică este menținut. Frazele "Fața ei roșie e ca un trandafir", "Fața ei e ca un trandafir", "Fața ei e un trandafir" (metaforă *in praesentia*) și "Ce trandafir!" (metaforă *in absentia*) se deosebesc prin gradul diferit de explicitare. Dinamica figurii este etalată în secvență de C spre deosebire de metaforă, care, ocultînd-o, dă impresia de eleganță, de subtilitate. În ierarhia figurilor, metafora este favorizată deoarece "prezintă în

scutircuit polaritatea termenilor comparați" (PRM, 49).

JDR include ambele figuri în categoria "metasemnelor" și stabilește o clasificare în care apare seria care cuprinde "C metaforice". Exemple ca "Obrajii îi sînt ca niște trandafiri", "Trandafirii obrazilor săi", "Te fața ei, doi trandafiri" suportă un "proces de reducere" pentru a găsi termenul care asigură compatibilitatea între comparat și comparant. După caz, acesta poate fi prospețimea, catifelarea, culoarea (JDR, 113). Ca predicat identic celor doi termeni comparați, însușirea cunoaște diferite grade de explicitare. Cînd Eminescu spune despre fruntea lui Toma Nour că "era senină și rece ca cugetarea unui filosof" (*Geniu pustiu*) soluția selecției semice este revelată de text. În exemplul: "Moara sta, sub învelișul ei cu strașina de un stîmjen, ca un cap cu gînduri rele sub o pălărie trasă pe ochi" (Gala Galaction, *Moara lui Călfar*) degajarea atributului care susține analogia presupune efortul de selecție a receptorului între proeminență, mister, pericol.

Realizarea gramaticală, precum și rămînerea, în limbi mari, în limitele comunicăției logice au făcut ca, în retorica tradițională, C să fie inclusă printre figurile de gîndire iar, uneori, să i se refuze chiar statutul de imagine.

Calitatea de imagine îi este dată C de relațiile ei cu contextul în care este inserată, mai precis, cu izotopia acestuia. Instrumentele de comparație stabilesc o ierarhie între cei doi termeni, pe care scriitorul o poate regla pînă la a o face implicită. De regulă, comparantul funcționează ca "termen de intensificare explicită" (ICS, 134) ceea ce asigură poeticitatea figurii. Rolul acesta este evidențiat mai ales de C "egocentrică", care introduce o părere a emițătorului formulată la persoana întîii. În literatura medievală, toposul prin care autorul își declară neputința de a face o descriere fidelă calităților personajului urmărește un efect stilistic de acest fel.

C nu anulează funcția referențială. Teoria C este asociată unei filosofii obiectiviste, similitudinile fiind experimentate de noi înșine (GLM, 164). Comparantul își păstrează sensul propriu iar reprezentarea este percepută la nivelul comunicației logice, fapt care recomandă folosirea C și în limbajul științific. C "Strada era pustie și întunecoasă și, în ciuda verii, în urma unor ploii generale, răcoroasă și foșnitoare ca o pădure" (G. Călinescu, *Enigma Otiliei*) nu schimbă cunoștințele noastre despre cei doi termeni comparați și nu revelează nici o incompatibilitate. Chiar cînd nu produce o îmbogățire semantică, C are calitatea de a enfatiza una din proprietățile lui T₁, de a modifica ierarhia trăsăturilor semantice, devenind astfel un foarte legitim mijloc de persuasiune. Atunci cînd atributul comun corespunde unei proprietăți inedite sau cu statut de conotație C devine conotativ-informativă și îmbogățește conținutul denotativ al celor doi termeni comparați.

C, asemeni metaforei, este motivată esențialmente prin funcția emotivă, centrată pe destinatar, sau prin funcția conativă, centrată pe destinatar (RJE). C "se adresează imaginației prin intermediul intelectului, în timp ce metafora vizează sensibilitatea prin intermediul imaginației" (MLM, 57). După MLM, caracterul ornamental al C constă în concretețea sa, în evaluarea asemănării și diferenței care o transformă și în instrument de cunoaștere.

Ca procedeu retoric ce-și propune o sinteză nouă, expresivă, pe baza unui raport ecuațional (MCS), C se realizează printr-o mare varietate de structurări la nivelul textului. Amploarea maselor comparative duce la considerarea lor ca metataxe (JDR). O C poate introduce un șir de metafore ca în ex: "Apariție banală ca un fund de farfurie! Talere cu două fețe! cap de monstru fără trup! / Orologiu fără ace! Nastur de manta! Chelie! / Felinar! corupătoare de minore! Can-

talup!" (G. Topîrceanu, *Apostrofe la lună*).

În viziunea (GDE, 127), C se poate manifesta în trei "structuri" principale:

❖ C imagine, construită cu un complement circumstanțial de mod, comparativ și cu adverbe-prepoziție ("ca", "precum", "asemenea"): "Ar trebui un cântec încăpător, precum / Foșnirea mătașoasă a mărilor cu sare" (Ion Barbu, *Timbru*).

❖ C paradigmă construită cu ajutorul unor locuțiuni conjuncționale corelative astfel încât T₂ este o propoziție comparativă cu caracter de exemplu: "Și-ntocmai cum cu razele ei luna / nu micșorează, ci tremurătoare / mărește și mai tare taina nopții, / așa îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister" (L. Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*).

❖ C parabolă, narativă sau "homerică", cu un T₂ amplificat prin mai multe propoziții care dezvoltă atributul selectat: "Cum se ridică leul stăpîn într-o pustie / Și-așteaptă prada mîndru, cu nările în vînt, / Ca dintr-o săritură s-o culce la pămînt / Haiducul clocotește de ură și minie / Și pieptul i se umflă sfînd să-zbucnească-n cînt" (Ștefan O. Iosif, *Haiducul*).

Același GDE (128 - 130) observă că, din punctul de vedere al structurii gramaticale, funcția și natura comparantului duc la identificarea unei mari varietăți de manifestări dintre care menționăm: determinarea circumstanțială de mod, determinarea atributivă, determinarea-apoziție, relația comparativă între două obiecte directe sau indirecte, realizarea nominală sau verbală.

În optica GDE, structura semantică a C poate fi evaluată după trăsăturile termenilor puși în relație. Ea poate desprinde atributul dominant din configurațiile: concret (T₁) + concret (T₂), ab-

stract (T₁) + concret (T₂), concret (T₁) + abstract (T₂).

Distorsiunea retorică poate fi cauzată în cazul C și de "atitudinea vorbitorului față de propria comunicare". Distanțarea estetică prin ironie și hiperbolizare plasează multe comparații în categoria numită de JDR "C metalogice". În *Floare albastră* Eminescu se autoironizează spunînd despre sine "Ca un stîlp eu stam în lună". Acest tip de C este foarte deschis intertextualității. În *Oda în metru antic*, Eminescu afirmă: "Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus / Ori ca Hercule înveninat de haina-i" iar C astfel realizată devine, prin invocarea unor realizări umane paroxistice, sursă de hiperbolizare.

C are un caracter social-istoric marcat. Ea traduce caracteristici ale mentalității unui popor sau ale unei colectivități umane în sesizarea analogiilor. Demetrios semnalează în literatura greacă expresia "mai sănătos ca dovleacul". În limba franceză, omul sănătos se compară cu cel mai vechi pod de pe Sena (*se porter comme le Pont-Neuf*), în limba română cu un tun. Multe C au deci limite idiomatice impuse de experiența de viață a poporului respectiv. Ca figură larg utilizată în limbajul popular, C manifestă, mai ales la acest nivel, tendința de a deveni clișeu: "blînd ca mielul", "dulce ca mierea", "alb ca zăpada" etc.

Purtătoare de istoricitate și revelatoare a gradului retoric al sensului, C ne dirijează deopotrivă spre semele preponderente, susceptibile de a forma o intersecție cît și spre aspectul cantitativ, văzut ca rezultat al metaforizării sintactice sesizate de postulatul "mai multă formă, mai mult conținut" (GLM).

Cf. *METAFORĂ, SIMBOL*.

Etim. Din lat. *comparatio*.

MPv

CONDENSARE

(e: CONDENSATION; f: CONDENSATION; g: KONDENSATION; i: CONDENSATION; r: SGUȘCENIE; s: CONDENSACIÓN)

În lingvistică, termenul de C este îndeobște utilizat împreună sau în legătură cu corolarul său, expansiune, noțiune care a beneficiat și beneficiază de altfel de un interes mai marcat din partea cercetătorilor, atît în domeniul strict lingvistic, cît și în cel al semanticii. Termenul de C se referă la posibilitatea unui proces de comprimare, existent ca virtualitate în orice limbă naturală, a unor sintagme necodificate cu sens echivalent, cum ar fi, de exemplu, traseul ce duce de la parafrază sau de la definiție la cuvînt. Expansiunea este oricînd posibilă, nu însă și C, din moment ce lexicul este finit (codificat); aceste două activități, în aparență contradictorii, fac posibilă producerea discursului, pe care o și individualizează în calitate de componente ale uneia dintre proprietățile specifice limbilor naturale, și anume elasticitatea. Aceasta din urmă se referă la aptitudinea oricărui discurs de a înșirui linear ierarhiile semiotice dispunînd segmente discursive ce țin de diverse nivele ale unei semiotici date în succesiune. Fenomenul a solicitat îndeosebi atenția lingvisticii frastice, unde a și fost interpretat, la nivelul frazei, prin iterațiile puse pe seama proceselor de coordonare și de subordonare. Analizat deci inițial din punct de vedere sintactic prin subordonare și coordonare și, mai recent, sub forma mai rafinată a conceptului de recursivitate, termenul de expansiune se leagă de unele dezvoltări ale lingvisticii distribuționale și îndeosebi de eforturile lui André Martinet de a "recupera" subiectul prin mijlocirea acestui concept. În virtutea faptului că orice lexem este susceptibil de a fi reluat printr-o definiție discursivă sau elementele oricărui enunț pot fi dilatate, fenomenul expansiunii ușurează analiza dis-

cursului, complicînd în același timp la maximum sarcinile semioticii datorită faptului că, din această perspectivă, elaborarea unei ierarhii ideale de forme discursive, alcătuite din nivele de analiză de complexitate inegală, apare ca o necesitate de prim ordin.

Integrarea conceptului de elasticitate a discursului în domeniul semantic se impune cu forță în măsura în care admitem echivalența - din punct de vedere semantic - între unități discursive de dimensiuni diferite; în virtutea acestui principiu reiese, pe de o parte, caracterul idiomatice al limbilor naturale, iar, pe de altă parte, aspectul metalingvistic al funcționării discursului. S-a ajuns astfel la concluzia că tocmai această echivalență "teoretic totdeauna posibilă - deși nu totdeauna manifestată lexical - constituie abaterea structurală care definește funcționarea metalingvistică a discursului" (AGS₁, 73). Drept care, corolarul expansiunii (ca modalitate de funcționare a discursului) - C - trebuie înțeleasă, prin urmare, ca un fel de "decodare compresivă a mesajelor în expansiune" (AGS₁, 74). Cu toate că noțiunile nu sînt întru totul confundabile, există totuși tendința, nu lipsită de fundament teoretic, de a asimila expansiunea cu definiția și C cu denumirea, deși raporturile dintre acești termeni ar trebui mai curînd formulate în termeni de incluziune. Se admite astfel faptul că efortul de C duce cel mai adesea la denumire, iar cel de expansiune este dotat cu o formulare sintactic delimitată, definiția, așa încît funcționarea metalingvistică a discursului se produce pe baza unei treceri perpetue de la un nivel la altul pe seama unei mișcări oscilatorii între expansiune și C, denumire și definiție. Într-o astfel de viziune, un examen al denumirii nu mai apare ca fiind axat pe lingvistica diacronică, cum se considera pînă nu demult, ci și, mai ales, pe funcționarea limbii în diacronie. O dată acceptați termenii de expansiune și de C ca operativi în cadrul cercetării, ne putem imagina, așa cum sugerează AGE,

"posibilitatea a două tipuri de scriitură, sau, mai curând, o distanță stilistică cu dublă orientare, mergând cînd în sensul expansiunii, cînd în cel al condensării" (AGE, 307). Explicitarea naturii categoriei expansiune / C în termeni sintactici (fapt care scoate în relief cel puțin un element semnificativ: deși măsurabilă la nivelul manifestării, categoria poate fi definită în termeni de sintaxă) are drept consecință sublinierea independenței ei față de conținutul investit. Cele două categorii pot fi prezentate ca fiind con-comitente și inversate:

expansiune sintactică	condensare sintactică
sărăcie semantică	bogăție semantică

(AGE, 306)

Atunci cînd afirmăm că "orice lucru exprimat într-un singur cuvînt poate fi exprimat în mai multe cuvinte (expansiune), iar anumite lucruri exprimate în mai multe cuvinte pot fi spuse într-un singur cuvînt" (JRM, 184) acceptăm implicit existența unor relații între C, denumire și finitudine lexicală. Denumirile există în număr limitat și formează, prin urmare, un sistem defectiv, variabil de la o limbă naturală la alta. Opoziția codificat / necodificat alimentează astfel o serie de raporturi evidente cu expansiunea, respectiv C; secvențele care nu sînt codificate întregesc un raport morfo-sintactic total cu elementele ce le formează, în timp ce secvențele codificate, chiar dacă mențin un asemenea raport, o fac numai cu prețul unei rescrieri mai costisitoare. Se observă un continuum al codificării la elementele axei substituțiilor care merge de la definiție spre denumire, trecînd prin perifriza nedefinițională. Cuvîntul însuși este mai mult sau mai puțin codificat, după cum întregesc sau nu un raport morfo-semantic cu elementele sale. Puterea analitică a definiției decurge dintr-o parafrază liberă, uneori abia acceptabilă, al cărei conținut se articulează pe logica claselor: incluziune (genul proxim) și diferență specifică. Discursul definițional funcționează astfel la limitele

acceptabilității, cu scopul de a restitui sub o altă formă ceea ce era unic în limbă și suficient pentru comunicarea uzuală. Codificarea și C pot însă să nu coincidă, deși acesta este cazul cel mai obișnuit (se întîmplă ca un substantiv compus să fie mai complex ca număr de morfeme decît o perifrază liberă și foarte redusă ca dimensiuni).

Termenul C pare a fi acceptat și de către poetică: în orice caz, s-au făcut auzite voci care îl preferă celui de metaforă, capabil a se preta la unele confuzii puse, în mare parte, pe seama apartenenței sale la retorica clasică. Așa încît, după Julia Kristeva, "a citi un text reconstituind în el mecanismul C implică mai întîi reconstituirea semnificațiilor multiple ale lexemelor după ocurențele lor posibile. Acest procedeu poate privi nu numai lexemele, ci doar diferențialele semnificante, cu condiția să se semantizeze, constrîns pe de o parte de bazele lor pulsionale, iar pe de altă parte potrivit apartenenței posibile a diferitelor lexeme. Mecanismul C, propriu funcționării limbajului și actualizat în limbajul poetic, privește și constituenții sintactice" (JKR, 233). Urmărind modificările suferite de funcționarea fonică a limbajului, JKR semnaleză o serie de efecte semantice indisociabile, provocate de aceste modificări. Diferențialele semnificante organizează un sens; acest sens este adesea complementar față de semnificația enunțurilor denotative și cunoaște două tipuri: deplasarea și C, denumite astfel de Freud (operațiunile logice ale inconștientului), iar de către Roman Jakobson selecție și combinație (substituție și contextură, metaforă și metonimie, similaritate și contiguitate). Ele se află la baza oricărui limbaj ca procese primare (pre-sintactice).

Conceptul de C a jucat un rol destul de însemnat în formulările lui Freud – cu deosebire în trasarea de către acesta a unor jaloane înlesnind o altă perspectivă asupra metaforei – cu ocazia analizei pe care o întreprinde în ce privește procesul deplasării și C în cazul vorbei

de spirit și al visului. În interiorul clasificării de ansamblu a vorbelor de spirit pe baza dicotomiei spiritul cuvintelor / spiritul gîndirii, termenul de C își face apariția pentru a desemna, pe de o parte contaminarea (C constînd în omiterea cîtorva silabe), iar, pe de altă parte, eliminarea (nu numai a cîtorva silabe, ci a unor fraze întregi pe care le reconstituie ulterior, în cursul interpretării). Sau, în termenii lui Tzvetan Todorov: "S-ar putea spune că există C ori de cîte ori un singur semnificant ne ajută să cunoaștem mai mult decît un singur semnificant; sau, mai simplu, de fiecare dată cînd semnificatul este mai bogat decît semnificantul" (TTS, 347). Se pare însă că termenul de C își păstrează o oarecare ambiguitate în analiza efectuată de Freud, în măsura în care este folosit în sensul oricărei depășiri a semnificantului de către semnificat.

Se consideră că un text, literar sau nu, poate suporta două tipuri antitetice de transformări de natură pur cantitativă, formală, și, prin urmare, fără nici o incidență tematică: acestea au primit din partea lui Gérard Genette, de pildă, numele de reducere, respectiv, augmentare (dilatate). Însă un text nu poate fi nici redus și nici mărit fără a suferi în același timp anumite modificări, purtînd amprenta propriei textualități: diversele opinii și puncte de vedere concordă, în cele din urmă, în a admite că a reduce sau a dilata un text este echivalent cu a produce un alt – un nou – text ce alternează într-o măsură mai mare sau mai mică versiunea originală (în așa fel încît o deplină identitate – lăsînd la o parte aspectul strict cantitativ – între cele două variante – cea redusă sau cea mărită – și textul de pornire este imposibilă). Produse ale C sînt ceea ce în limbajul curent numim rezumat, versiune prescurtată, povestire sumară, etc. Forma cea mai des întîlnită a C, rezumatul, se singularizează prin cîteva trăsături formale specifice care sînt, toate, de natură pragmatică, în măsura în care constituie mărci ale unei atitudini de enunțare

(narațiunea în timpul prezent și la persoana a treia).

Gérard Genette deosebește trei modalități în care se efectuează reducerea unui text: excizia, concizia și C (GGP, 263). În timp ce excizia reprezintă procedeul reductiv cel mai banal – supresiunea fără nici o altă formă de intervenție –, iar concizia, deși acționează, și ea, prin sinteză și condensare autonomă, se limitează la nivelul microstructurilor stilistice, și nu la nivelul structurii de ansamblu, C reprezintă o formă de reducere "care nu se mai sprijină pe textul redus decît în chip indirect, mediatizat printr-o operație mentală (...) și care este un fel de sinteză autonomă și la distanță, operată, ca să spunem așa, din memorie, asupra ansamblului textului de redus, ale cărui detalii – și fraze – trebuie, la limită, uitate pentru a nu păstra în minte decît semnificația sau mișcarea de ansamblu, ce constituie singurul obiect al textului redus" (GGP, 279).

Cf. CONTIGUITATE, DEFINIȚIE, DENUMIRE, ELASTICITATEA DISCURSULUI, EXPANSIUNE, RECURSIVITATE, METAFORĂ, METONIMIE, SIMILARITATE, SUBSTITUȚIE.

Etim. Din "a condensa"; fr. *condenser*; lat. *condensare*.

Mjn

CONOTAȚIE

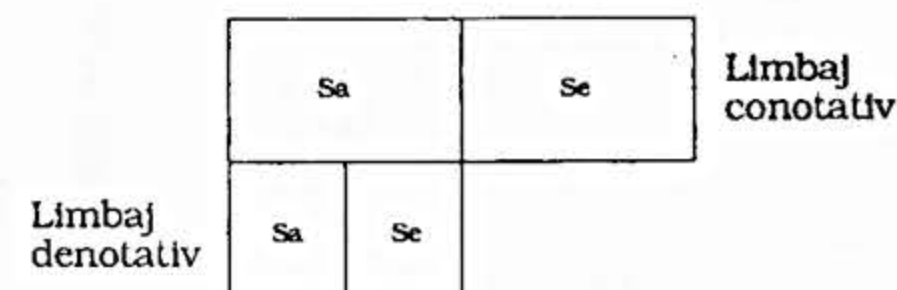
(e: CONNOTATION; f: CONNOTATION; g: KONNOTATION; i: CONNOTAZIONE; r: KONNOTAȚIA; s: CONOTACIÓN).

În termeni generali, C se definește ca apariție a unor valori semantice suplimentare, care însoțesc în discurs sensul

denotativ al unui cuvânt sau grup de cuvinte.

Noțiunea a fost introdusă în lingvistică de L. Bloomfield, în 1933. Până la acea dată, C a avut, începând de la scolastici, o accepțiune logică. Logica modernă denumește C comprehensiunea unei noțiuni (ansamblul trăsăturilor sale constitutive) în opoziție cu denotația care conține, la rîndu-i, extensiunea noțiunii (ansamblul obiectelor la care se referă) (Stuart Mill). Bloomfield înțelege prin C valorile adiționale, suplimentare (*supplementary values*) ale unui cuvânt, introduse sau actualizate de locutori, în discurs, față de denotația cuvîntului (*denotative meaning*) care reprezintă partea "socială" a semnificației unui cuvânt, cea recunoscută și utilizată de toți indivizii unei colectivități (LBL). Reluată de lingviști și poeticieni, noțiunea de C, deși califică un fenomen real, este greu de descris și de definit datorită complexității raporturilor puse în joc. Părerile sînt încă împărțite, deși este evident că, – aici consensul există –, această noțiune este absolut necesară în orice tentativă de descriere a semiozei. Prima încercare de definire riguroasă a noțiunii aparține totuși lui L. Hjelmslev: "Un limbaj conotativ nu este o limbă. Planul expresiei sale este constituit din planurile conținutului și expresiei unui limbaj denotativ. Este deci un limbaj în care unul din planuri, cel al expresiei, este o limbă" (LHP, IGI). Aceasta este definiția de la care au plecat majoritatea celorlalte (Eco, Ducrot, Barthes, Greimas). Barthes definește C astfel: "C este un sens secund al cărui semnificant este el însuși constituit dintr-un semn sau sistem de denotație prim care formează denotația: dacă E este expresia, C conținutul, iar R relația celor două care instituie semnul, formula C este (ERC) RC" (RBZ, 13). De unde și cunoscuta

schemă, în care Sa = semnificant (*signifiant*), iar Se = semnificat (*signifié*):



Elementele sistemului denotativ devin, în componența lor bipolară (semnificant + semnificat), conotatori, adică semnificanți ai sistemului conotativ. Dimensiunile conotatorilor nu coincid exact cu dimensiunile unităților denotative, mai exact un conotator poate îngloba mai multe unități denotative, care se grupează pentru a susține o singură C. În același timp, efectul de sens care constituie C poate fi generat de unități mai mici decît cuvîntul (accent, durată, ritm, intonație, intensitatea sunetului sau articulația sa etc.), după cum conotatorii pot fi lexicali (arhaisme, neologisme, familiarisme, regionalisme, jargon, argou, metaforă, metonimie, sinecdocă etc.), dar și morfologici sau sintactici (mărci gramaticale improprie, construcții idiolectale, abateri de la "norma" sintactică a enunțului etc.) Retorica reprezintă pentru Barthes forma – în sens hjelmslevian – conotatorilor în limbajele de conotație (RBe Co, 4/64, 131). Dar C poate fi extinsă și în afara discursului și considerată o proprietate generală a obiectelor din lumea înconjurătoare, în măsura în care fac parte dintr-un sistem cultural, fiind componente "semnificative" ale unui sistem semiologic (Astfel, spre ex. obiectul "limuzină" poartă cu sine valorile conotative: "lux", "bunăstare", "confort", "emancipare socială"...). Semnificațiile culturale ale obiectelor sînt implicit cuprinse în discurs odată cu denotația, chiar dacă aceasta din urmă, atunci cînd este dominantă, le menține în plan secund. De aceea, semnificatul deno-

tativ este general, global și difuz în același timp (RBE, 131). C apare din relaționarea difuză a diferitelor valori culturale pe care le conțin obiectele verbalizate; (*Ideologia*, ca sistem de valori cultural, este pentru Barthes forma – în sens hjelmslevian – semnificatului în limbajele de conotație (RBeCo, 4/64, 131)). De aceea este și foarte greu de precizat ce este colectiv în C și ce este individual: cifra 13 are o conotație "socială", la fel "negrul" pentru civilizațiile occidentale sau "albul" pentru anumite civilizații orientale. Provocată de ambiguitatea noțiunii, Catherine Kerbrat-Orecchioni întreprinde critica principalelor accepțiuni ale C urmărind identificarea unei valori unitare a acestei noțiuni, precum și a elementelor care conduc la stabilirea unei diferențe exacte între denotație și C. Definiția pe care o dă C este următoarea: "Se vorbește de C atunci cînd se constată apariția valorilor semantice care au un statut special pentru că natura lor este specifică: informațiile pe care le furnizează trimit la altceva decît la referentul discursului și/sau pentru că modalitatea lor de afirmare este specifică: vehiculate de un material semnificant mult mai diversificat decît cel de care ține denotația, aceste valori sînt mai mult sugerate decît cu adevărat asertate, și secundare față de conținuturile denotative cărora le sînt subordonate" (CHC, 18). Încercînd să pună ordine în fapte, CHC subliniază că definiția logică a C nu se suprapune perfect cu cea lingvistică, încercările în acest sens (Martinet, Eco) ducînd la contradicții. De asemenea opoziția colectiv/individual nu acoperă exact opoziția denotație/conotație, iar lucrul cel mai important, în viziunea autoarei, semnificantul conotațional nu este constituit în mod necesar de unități denotative complete (semnificant + semnificat): C poate fi generată – după opinia sa – cînd de semnificantul denotativ (cazul "simbolismului fonetic" sau al arhaismelor, spre ex.) cînd de semnificatul denotativ (în cazul "flacără" = "pasiune", numai

semnificatul "flacără" ar genera deci semnul conotativ "pasiune"). Cu alte cuvinte, schema C după Hjelmslev ar trebui revizuită. Problema rămîne însă deschisă, părerile fiind în continuare împărțite. C nu este contestată în esența ei. I se reproșează însă acestei noțiuni insuficiența forță analitică. Pentru ieșirea din impas se propune integrarea și reformularea ei într-o teorie lingvistică mai complexă. Se susține că această teorie este aceea a "enunțării".

Cf. DENOTAȚIE; REFERINȚĂ; REFERENT; SENS; SEMNIFICAȚIE.

Etim. Din fr. *connotation*.

IFP

CONTEXT

(e: CONTEXT; f: CONTEXTE; g: KONTEXT; i: CONTESTO; r: KONTEKST; s: CONTESTO)

În accepția cea mai largă, C desemnează ceea ce precede și ceea ce urmează (unei unități).

În lingvistică se face distincție între un C verbal, format din unitățile care preced și cele care urmează unei unități lingvistice date și un C extraverbal, numit și C social (factorii sociali care pot influența comportamentul lingvistic) (JDL, 120) sau situațional (factori culturali, psihologici, experiențe, cunoștințe comune emițătorului și receptorului) (JDL, 120; AGD, 66-67). Distincția dintre C verbal (lingvistic) și C extraverbal (extralingvistic) este preluată și se menține, în general, (dincolo de unele nuanțări, particularizări, modificări terminologice), în toate ramurile cercetării literare.

În teoria sensului, rolul C în realizarea semnificației este văzut diferit în funcție de deplasarea accentului pe cuvînt sau pe frază (discurs). I. A. Richards, în tentativa sa de definire a retoricii, formulează "teorema contextuală a

semnificației" (IRR, 40 care demonstrează că nu există "sens propriu", semnificația cuvintelor construindu-se doar în raport cu C discursului, care aparține, la rândul său, unui C mai larg, situațional. Sensul apare deci printr-un fenomen de "eficacitate delegată" (IRR, 32).

Teoria semantică a lui S. Ullmann (SUS) afirmă, în schimb, existența unei semnificații permanente a cuvintelor, un "hard core" prin care ele desemnează anumiți referenți și nu alții, indiferent de importanța diferitelor C.

C reapare însă "în însuși perimetrul cuvântului" (PRM₁, 205) prin sensurile sale multiple care sînt valori contextuale tipice. Se impune astfel (PRM₁) definiția contextuală ("operațională", (SUS)) a semnificației, ca etapă a definiției propriu-zis semantice, alături de definiția analitică.

R. Jakobson, în schema comunicării, identifică C (verbal sau verbalizabil) cu referentul, incluzîndu-l printre factorii activității lingvistice, cu funcție de explicitare a mesajului (funcția referențială, cognitivă sau denotativă) (RJE, 213-124).

În cercetarea literară, noțiunii de C (extralingvistic) i se acordă o importanță diferită în funcție de specificul teoriilor asupra textului: văzut în autonomia, imanența sa, deci independent de C (*New Criticism*, structuralism), sau în deschiderea sa către lume, istorie, în relația sa cu exteriorul, deci cu C.

Semioticianul U. Eco folosește noțiunea de C într-un prim sens de C *formal* al mesajului, important pentru determinarea conotațiilor acestuia, îndeplinind deci un rol fundamental în mesajul estetic (lectura fiind o mișcare permanentă între denotație și conotație), și într-un al doilea sens, de C *cultural*, accepție privilegiată în semiotica lui Eco, fundamentată pe dialectica deschiderii și a închiderii. C *cultural* trimite la ideologii și circumstanțe capabile să influențeze comunicarea. Cele două sensuri ale noțiunii de C, niciodată net separate de Eco, vizează în fond aceeași

dimensiune diacronică a procesului de comunicare – de la denotație spre conotație –, C *cultural* reducîndu-se la unul *formal*, care evoluează, însă, în timp (UEA).

În teoria limbajului poetic, C poetic dă "cheia lecturii cuvîntului" (L. Ginzburg, în LCT, 276), pentru că el face posibilă transformarea cuvîntului prozaic în structură specială a limbajului poetic, instrument al gîndirii poetice (deci literarității). Inclus într-un C poetic, cuvîntul devine simbol, deosebindu-se, astfel, de lexem (Cf. și V. Vinogradov, N. Frye, citați de Ginzburg, LCT, 276). Grație unității sale estetice, C conferă poeticului un sens "multiplan și lărgit", "realizează posibilitățile potențiale ale sensurilor și aduce în prim plan atribute neașteptate" (LCT, 276). Limitele C poetic sînt variabile, ele schimbîndu-se în funcție de folosirile figurate ale cuvintelor (V. P. Grigoriev, în LCT, 351). C poetic apare astfel ca o structură finită ce nu exclude mișcarea în trepte, o "mișcare a totalității, variabilitate redusă la unitate" (L. Ginzburg, în LCT, 276).

Tot un C verbal este și C riffatterian, concept central al teoriei sale asupra stilului (MRE). Pentru Riffaterre, din punct de vedere stilistic un text se prezintă ca o structură binară ai cărei poli inseparabili sînt constituiți de C și *contrastul* față de C, stilul apărînd deci ca o deviere față de C. În felul acesta se propune înlocuirea – în analiza stilistică – a noțiunii de normă lingvistică ("imposibil de descoperit" și "ne-pertinentă, cel puțin în stadiul euristici" al analizei stilistice (MRE, 55)) prin noțiunea de C "un fundal concret, permanent" (MRE, 55), inseparabil de procedeul stilistic. "Un C stilistic nu e asociativ, nu e C verbal care reduce polisemia sau adaugă conotații unui termen. C stilistic este un *pattern* spart lingvistic de către un element care este imprevizibil, iar contrastul rezultînd din această interferență este stimulul stilistic" (MRE, 57).

C este în mod automat pertinent; imediat accesibil pentru că e codificat; el este variabil și formează o serie de contraste cu procedeele stilistice succesive (variabilitate care, singură, poate explica dependența efectului stilistic de poziția unității lingvistice, ca și non-obligativitatea identității deviere – fapt stilistic și efect stilistic-anormalitate).

Riffaterre introduce în definiția C distincția dintre "C în interiorul procedeu-lui stilistic" – *microC* și "C în exteriorul procedeu-lui stilistic" – *macroC*, primul fiind responsabil de opoziția imanentă procedeu-lui stilistic, al doilea modificînd-o prin accentuare sau atenuare.

Termenii de *microC* și *macroC* se deosebesc, conform precizării lui Riffaterre (MRE, 68), de accepțiile în care îi folosește S. Ullmann: *microC* cu sensul de text scurt, prin natură (poem scurt) sau prin delimitare artificială (extras); *macroC*, cu sensul de text lung (roman, de ex.) sau chiar gen (depășind limitele textului). La Riffaterre, *microC* și *macroC* pot fi definite numai prin raportare la procedeele stilistice și sînt independente de dimensiunile textului (un text scurt poate conține mai multe fapte de stil, deci mai multe *microC*, tot așa cum va putea conține și mai multe *macroC*).

MicroC este format din elementele nemarcate (previzibile) în contrast cu care se evidențiază, într-o secvență (literară) elementele imprevizibile care stau la baza efectului stilistic. *MicroC* este, alături de contrast, parte integrantă a procedeu-lui stilistic. Caracteristicile esențiale ale *microC* sînt: funcția structurală, ca pol al unui grup binar ale cărui componente se opun între ele; ineficiența în absența celuilalt pol; limitarea în spațiu în funcție de celălalt pol. În cadrul decodării, perceperea și delimitarea *microC* se face prin perceperea contrastului.

MacroC se apropie ca sens de accepția curentă a C: "partea din mesajul literar care precede procedeul stilistic și îi este exterioară" (MRE, 80). *MacroC* este,

spre deosebire de *microC*, orientat spațial, făcînd astfel posibilă o înmagazinare de informații care va duce la modificarea efectului stilistic. Greu de delimitat, pentru că variînd în funcție de atenția și memoria cititorului (capacitatea sa de a recunoaște trăsături formale), *macroC*, caracterizat prin convergență stilistică, începe "acolo unde cititorul percepe existența unui *pattern* continuu oarecare" (MRE, 82). Tipuri de *macroC*: 1) C → procedeu stilistic → C (revenire, după procedeul stilistic, la *pattern*-ul contextual care-l precedase); 2) C → procedeu stilistic generator de un nou C → procedeu stilistic (procedeul stilistic generează o serie de procedee stilistice de același gen ceea ce duce, prin saturație, la dispariția valorii lor de contrast și le transformă într-un nou C). Funcțiile *macroC* pot fi de accentuare a efectului stilistic prin amplificarea contrastului (funcția cea mai frecventă) sau de *nivelare* (grație caracterului său cumulativ).

Aparținînd unei teorii a faptului de stil făcută din perspectiva receptării, conceptul riffatterian de C stilistic este operant nu numai în cadrul stilisticii, ci și în cel al teoriei lecturii (de tip structuralist).

Pentru teoriile lecturii integrate unor poetici care refuză imanența textului literar, deosebit de funcțională se arată a fi noțiunea extralingvistică de C. C unei opere literare este "cîmpul în care semnificația operei literare devine posibilă, motivată, definită" (AMI, 64), cîmp constituit din "sistemul de referințe implicite (nedezevăluite ori neconștientizate) sau explicite (manifestate prin aserțiuni ori indicații specifice) de care cititorul se servește pentru a construi sens ori/și a evalua opera (textul)" (PCT, 107). Studiînd rolul C în receptarea literaturii, P. Cornea distinge între C *primar* (inerent și spontan, propriu oricărei receptări) și C *secundar* (specializat, propriu unei receptări avizate) care este, la rândul său, de mai multe feluri, în funcție de strate-

giile folosite; C original, C subiectiv, C transtextual (intertextual), C analitic.

Cf. SENS; SEMNIFICAȚIE; REFERENT; LECTURA; STIL; TEXT; NORMA.

Etim. Din fr. *contexte*.

CDm

CORPUS

(e: CORPUS; f: CORPUS; g: KORPUS; i: CORPUS; r: ŢELOE; s: CORPUS)

În tradiția lingvisticii descriptive, termenul de C este definit ca un ansamblu finit de enunțuri, constituit în vederea unei analize care își propune să îl descrie în mod exhaustiv și adecvat. Elaborarea acestui concept apare ca o încercare de a defini cu rigurozitate o limbă naturală considerată ca obiect de cunoaștere.

Analiza distribuțională apreciază că a studia o limbă implică reunirea unui ansamblu pe cât posibil de variat de enunțuri efectiv emise de utilizatorii acesteia într-o epocă dată (acest ansamblu este C). Ulterior, se întreprinde extragerea regularității din interiorul C, fără a se ține seama de semnificația enunțurilor.

Gramatica descriptivă a unei limbi, la rândul ei, este stabilită pe baza unui ansamblu de enunțuri – C, care nu poate fi însă asimilat limbii, în măsura în care reflectă și situația artificială în care a fost produs și înregistrat, ci numai ca eșanțon al acesteia.

Atunci când se ocupă de procedurile de descriere a universului semantic, A. J. Greimas definește C drept "un ansamblu de mesaje constituit în vederea descrierii unui model lingvistic" (AGS₁, 142), neomițând însă să atragă atenția asupra aparenței de simplitate a acestei definiții, simplitate ce maschează, îndărătul rigorii logice a exprimării, și o anu-

mită doză de subiectivitate care poate fi pusă pe seama caracterului intuitiv al deciziilor luate de cercetător. Pentru a reduce pe cât posibil subiectivitatea acestuia în alcătuirea C, s-a propus supunerea sa la cerințele de exhaustivitate (adecvarea modelelor elaborate la totalitatea elementelor ce formează C) și adecvare (condiția de "adevăr" a analizei efectuate), ambele menite a garanta științificitatea descrierii. Apare astfel riscul de a ne afla în fața unui C dinainte "condiționat", în așa fel încât rezultatul analizei să constea exclusiv din ceea ce tot ea își propusese de la bun început; în aceste condiții descrierea rămâne taxinomică, căci clasamentele preconizate se adaptează la C ales fără însă a da certitudinea că, pe baza lor, se pot descrie toate frazele posibile într-o limbă dată; de unde și necesitatea elaborării unor noi modele, ipotetice, apte să prevadă noi fapte de limbă. Cu alte cuvinte, putem spune, o dată cu A. J. Greimas, că "a constitui un C nu înseamnă pur și simplu a ne pregăti în vederea descrierii, căci de această alegere prealabilă depinde, în definitiv, valoarea descrierii, și, invers, nu vom putea evalua C decât o dată descrierea terminată" (AGS₁, 142-143).

Așa cum a fost ea delimitată de către distribuționalism, noțiunea de C apare minată de concepția pozitivistă ce stă la baza relației, implicite conceptului însuși, dintre subiectul cunoașterii și obiectul investigației: C este considerat ca fiind obiectiv, deci dotat cu legi specifice. Epistemologia modernă acordă cel puțin tot atâta importanță subiectului pe cale de a-și construi obiectul. Pornind, între altele, și de la aceste considerente de ordin teoretic, s-a declanșat, la vremea ei, campania anti-C, susținută în chip preponderent de opiniile lui Chomsky, care stau la baza teoriilor generativiste și transformaționaliste, în opoziție cu punctele de vedere structuraliste, în special în ceea ce privește conceptele de C și de universalii lingvistice. Gramatica apare în viziunea acestor teorii drept un sistem de reguli în stare să

genereze toate enunțurile "corecte" posibile într-o limbă și numai pe acestea; o astfel de gramatică – al cărei caracter proiectiv este marcat – nu mai poate fi obținută ca produs al analizei unui C limitat în interiorul căruia este dificil să se diferențieze acceptabilul de non-acceptabil. Din punct de vedere generativist, C nu mai constituie decât un punct de plecare, modificabil oricând prin apariția altor enunțuri, căci, la limită, el se instituie în suma frazelor gramaticale ale unei limbi. Extinzându-se, C este astfel asimilat procedurii de verificare a diverselor gramatici construite. Demersul chomskyan, proiectiv, propunându-și să elaboreze, plecând de la un număr mic de fapte, un ansamblu de reguli apte a fi proiectate pe un ansamblu mai vast de enunțuri, realizate sau potențiale – acorda o prioritate vădită metalimbajului în raport cu limbajul-obiect. Pe de altă parte, acest "mic număr de fapte" de la care s-ar deduce modelul, nu este altceva decât tot un C reprezentativ, limitat, la a cărui constituire contribuie tot intuiția, iar criteriile de gramaticalitate și de acceptabilitate ce controlează proiecția regulilor nu par a fi altceva decât noi denumiri pentru celelalte, mai vechi, de exhaustivitate și adecvare. Drept care unele voci, și nu puține la număr, nu au întârziat să remarce că, între demersul descriptiv și cel generativ, contradicția nu ar izvorî, la urma urmelor, decât dintr-o dispută terminologică.

O dată cu trecerea de la nivelul unei simple colecții de fraze la nivelul discursului, sau de la o perspectivă strict sintactică la una semantică, conceptul de C își redobândește, după unele opinii, întreaga utilitate. Se poate vorbi, în acest context, de C *sintagmatic* (ansamblul textelor unui autor) și de C *paradigmatic* (totalitatea variantelor unei povestiri, de pildă). Din acest unghi, C nu mai poate fi considerat nici ca fiind închis și nici exhaustiv, ci numai reprezentativ, iar modelele elaborate pe baza lui vor

avea, prin urmare, un caracter ipotetic, proiectiv și predicativ.

În interiorul analizei strict semantice, însă, cercetători cum ar fi A. J. Greimas cred a vedea în statutul conceptului de C o stare de lucruri paradoxală, întrucât alegerea unui C limitat, deschis și reprezentativ devine o necesitate de prim ordin. C ce servește drept punct de plecare pentru analiză (fie că este vorba de circumscrierea unui câmp semantic sau a unui discurs dat) va fi, fără doar și poate, provizoriu, iar modelul construit numai rareori coextensiv corpusului inițial (obiectele lingvistice subsumate de model sînt, în parte, diseminate înafara limitelor C).

În privința procedurilor de descriere ale universului semantic, A. J. Greimas susține totuși necesitatea ca noțiunea de C să satisfacă trei condiții menite a contracara, pe cât posibil, rolul subiectivității în alcătuirea sa, și anume: să fie reprezentativ, exhaustiv și omogen. Reprezentativitatea, continuă semioticianul francez, "poate fi definită ca relația hipotaxică mergînd de la parte (corpusul) la totalitatea discursului efectiv realizat, sau pur și simplu posibil, pe care îl subîntinde" (AGS₁, 143). Problema reprezentativității privește atât C individuale, cât și pe cele colective; în sine, C rămîne întotdeauna parțial, iar asimilarea reprezentativității sale cu cea a manifestării în ansamblul ei ar anula finalmente însăși valoarea descrierii. Deși, parțial, prin însăși natura sa, C rămîne nu mai puțin reprezentativ în prelungirea proprietăților fundamentale ale discursului: redundanța și închiderea (clătire). Altfel spus, însăși modalitatea de a fi a discursului poartă în ea condițiile reprezentativității sale. La rândul ei, exhaustivitatea este concepută ca "adecvarea modelului de construit la totalitatea elementelor sale implicite conținute în C" (AGS₁, 143). Pentru a garanta fidelitatea descrierii vizavi de C

(și cu atât mai mult cu cât principiul exhaustivității a fost supus unor critici ce nu pot fi trecute cu vederea), se poate propune o procedură care ar consta în eşalonarea operației de descriere în două faze distincte:

a) în prima fază, descrierea ar avea loc pe baza numai a unui segment al C, considerat ca fiind reprezentativ; de la acest segment se elaborează un model cu valoare operațională.

b) în faza a doua, se poate proceda la verificarea acestui model provizoriu. În acest sens, se disting două proceduri de verificare, non contradictorii, a căror utilizare depinde în special de natura C supus descrierii. Pe de o parte, se poate proceda la verificarea prin saturarea modelului (Propp, Lévi-Strauss): se studiază partea a doua a C și se procedează sistematic la comparația dintre model și ocurențele succesive ale manifestării lui până la epuizarea definitivă a variațiilor structurale. Pe de altă parte, se poate trece la o verificare prin sondaje (JLgLf, 1/69), adică se alege, după procedurile studiate de către statisticieni, un anumit număr de secțiuni reprezentative ale celei de-a doua părți a C și se observă comportamentul modelului în clipa aplicării sale acestor secțiuni. Modelul poate fi astfel confirmat, infirmat sau completat.

Omogeneitatea C pare să depindă, la o primă vedere, și mai ales în cazul C colective, de un ansamblu de condiții nelingvistice, de un parametru de situație relativ la variațiile sesizabile fie la nivelul locutorilor, fie la nivelul volumului comunicării. J. Dubois propune corectarea omogeneității insuficiente a C prin așa-numitele proceduri de ponderare.

Unii lingviști utilizează conceptul de C ca sinonim pentru cel de text, într-un sens foarte general, desigur (cu alte cu-

vinte, un material lingvistic de cercetat și care urmează a fi supus unei analize de către lingvist). Asimilarea termenilor poate părea însă unora abuzivă și chiar periculoasă.

Cf. *GENERARE; LEXIC; MANIFESTARE; MODEL; VERIFICARE*.

Etim. Din lat. *corpus*.

MJn

CRITICĂ

(e: CRITICISM, CRITIQUE; f: CRITIQUE; g: KRITIK; i: CRITICA; r: KRITIKA; s: CRÍTICA).

Ceste activitatea de comentare, interpretare și apreciere a unei alte activități sau producții umane, cu precădere de natură intelectuală sau artistică. Deși autonomia spiritului critic a constituit și constituie prilej de dezbatere, C a fost definită aproape întotdeauna în relație cu obiectul asumat, iar acest obiect s-a restrâns treptat la arte și literatură. Avînd în vedere că se folosește de același mijloc de comunicare și-si împrumută o serie de alte mijloace de la literatură, conceptul generic a ajuns să se suprapună în bună măsură celui de C literară. Statutul intermediar pe care îl ocupă în orice proces de comunicare (științifică, estetică, literară) a făcut ca încercările de circumscriere a conceptului să acopere evantaiul de la cele mai generale și mai puțin clarificatoare caracterizări, pînă la descrieri sau metafore ce condensează diverse eforturi metacritice. Generalizările aparțin filosofiei (sau filosofiei culturii) și C se consideră drept un dialog între *eu* și *celălalt*, "dedublarea mimetică a unui act de gîndire" (GPC, 320), sau "exprimarea concretului în termeni abstracți" (WBC, 51); în virtutea dezvoltărilor moderne C este un "examen al structurilor" (ANL, 96),

sau chiar înseși "structurile care guvernează producerea sensului" (HMD, 141); principala sarcină a C ar consta în descoperirea funcționării operei ca sistem sau structură. Cu referire la artă, la realizările diferitelor arte mai curînd, C este un dialog în cursul căruia se interoghează operele și, ca atare, tinde spre obiectivarea faptelor de conștiință sau raționalizarea emoției; este vorba, în speță, de "trecerea de la psihologic la estetic, de la emoție la judecată" (ANL, 96). Formulările ne apar ca variațiuni pe aceeași temă: "posedarea unei posesiuni", "viziunea unei viziuni", "gîndirea unei gîndiri", "conștiința unei conștiințe" sau "semnificantul unui semnificant"; ceea ce se concretizează fie în "cuvînt despre cuvînt" sau "știință despre știință", fie în "experiență re trăită" sau "înțelegere rectificată" (CHE, *passim*). O ultimă refocalizare metodologică restrînge activitatea critică la examinarea și aprecierea literaturii. Parcursul este asemănător: filosofie a literaturii, literatură despre literatură, cărți despre cărți (ATC, ATP) și, ceva mai specific, modalitate ordonată de a studia opera sau de a-ți proiecta experiența individuală prin intermediul unor texte preexistente, efort de cercetare a funcțiilor și naturii literaturii sau "întreaga operă de erudiție și gust prilejuită de fenomenul literar" (NFA, 1). Fenomenul, operația sau activitatea intermediară – aceea a lecturii – prilejuiește incursiuni în fenomenologie, căreia îi este opusă, iar C devine "lectură interpretativă" (PLP, 7), "loc de întîlnire a scriiturii cu lectura" (CHE, p.176), sau chiar "forma hiperbolică a lecturii" (MCR, 83). Obiectivul este acum acela al actualizării de valori, al eliberării textului și al restituirii multitudinilor lui semantice. Roland Barthes și Serge Doubrovsky văd condiția existenței C în faptul că operele își pierd sensurile prin timp, iar istoria sa este istoria acestor sensuri pierdute (cf. Nouj).

Cel mai vechi fragment de C literară apare sub forma unui *agon*, a unei dez-

bateri din *Broaștele* lui Aristofan (405 î.e.n.) – în primul rînd *Ion*, dar și *Phaedon*, *Phaedrus*, *Philebus*, *Hippius Major*, *Timaeus*, *Sofistul*, *Cratylus* – discută rolul poeziei și al poetului, iar cărțile II, III și X din *Republica* aceluiasi autor refuză prezența lor în cetatea ideală pe motivul inconsistenței *mimesis*-ului. Elevul său Aristot (384-322 î.e.n.) îi răspunde în *Retorica* și *Poetica*; el introduce conceptul de formă și chiar pe acela de structură, abordează problema artisticității și a relației dintre artă, istorie și realitate. Conceptul de *mimesis* este impus posterității ca una din pietrele de încercare ale C. *Poesis*, *poema* și *poeta* sînt subiectele lui Horațiu (65-8 î.e.n.) în *Ars Poetica*; C lui se bazează pe compromisul hedonism-didacticism. Gînditorii antici care s-au ocupat mai mult sau mai puțin accidental de C sînt Dionis din Halicarnas, Plutarh și Lucian în Grecia, Cicero, Seneca, Petronius și Macrobius între latini. În *Confesiunile* sale, Sf. Augustin tratează *ritmul*, *armonia* și "frumusețea în varietate" a operei de artă. Deși Evul Mediu nu este o perioadă a C și teoriei literare, acestea fiind încorporate retoricii și altor discipline, metode, principii și concepte critice mai pot fi întîlnite la Martianus Capella, Boethius, Dante (*De Vulgari Eloquentia*), Petrarca, Boccaccio. Galen (sec. II e.n.) făcuse distincția între *grammaticós* și *kritikós*, dar filologii, lingviști și criticii literari se ocupă, totuși, nediscriminat, adesea în persoana aceluiasi gînditor, de orice fel de texte scrise. De altfel, termenul neolatina *critica* a pătruns foarte lent în limbile europene, fiind limitat multă vreme la C textelor clasice. Epoca marilor arte poetice este sec. al XVI-lea. Scaliger folosește termenul C în sensul modern, preluat de Malherbe, Chapelain, Corneille etc. Secolul al XVII-lea pare atras de dictumul horațian *ut pictura poesis* și tendința este aceea de a studia artele în paralel, culminînd, în veacul următor, cu *Tratatul...* (1739) lui Hume și *Laokoon-ul* (1766) lui Lessing. Sensul mai vechi și mai larg al C este redescoperit în secolul al XIX-lea,

cînd C cuprinde sau înlocuiește termenele de poetică și retorică și cînd se cimentează legătura între istoria, teoria și C literară. C modernă își extrage cele mai multe idei (inclusiv aceea a unității organice a operei de artă) din C romantică. Idealismul schopenhauerian, tensionalismul nietzschean, impresionismul și esteticismul, istorismul (Taine) și eticismul hegelian, instinctivismul bergsonian ș.a. lasă loc curînd noului umanism și expresionismului critic (Croce), freudianismului și simbolismului, structuralismului pe baze lingvistice, formalismului și noii critici...

Domeniul sau cîmpul de investigație al C este cultura ca sumă de valori transmise dinspre trecut către prezent și viitor în forma unor opere imaginative. Avînd în vedere componentele procesului de comunicare artistică, obiectul C îl poate constitui opera/textul, autorul sau receptorul, fie individual, fie în complexitatea angrenajului lor. Într-o altă perspectivă, cultura sau literatura pot fi considerate în contextul unor diverse relaționări extrinseci sau ca fenomene de sine stătătoare, izolate în cvasi-suficiența lor mai mult din motive metodologice. Aceste două tipuri de dimensionare a obiectului C conduc la necesitatea discriminării față de alte discipline corelate sau convergente și aceea a identificării, atît sincronice cît și diacronice, a diverselor abordări create prin sublinierea uneia sau alteia din componentele procesului amintit. De fenomenul literar se ocupă estetica, lingvistica, istoria literară, teoria literară și poetica, hermeneutica, stilistica și alte subdiscipline ramificate din ele sau complementare, cum ar fi istoria intelectuală, ideologia limbajului, topologiile culturale, teoria transferurilor inter- și intra-lingvistice, epistemologia, studiul limbajelor și al inteligenței artificiale, pedagogia, omiletica. Interpătrunderile și suprapunerile sînt prea numeroase și complexe pentru a permite stabilirea vreunui fel de granițe sau delimitări în privința metodelor, principiilor și zonelor de cuprin-

dere explorativă. Cele mai multe dificultăți și confuzii își au originea în faptul că limba reprezintă codul comun (și adesea însăși esența) tuturor acestor discipline.

Tipurile de C diferențiate după criterii care țin de metodă sau perspectivă, de instrumentele folosite, grad de generalitate, origine și evoluție, scopuri și efecte, sînt și ele adesea echivalente în unul sau mai multe planuri. C spontană (de gust, vorbită sau jurnalistică) se distinge de cea profesională (a specialiștilor sau profesorilor – academică) prin sinceritate, contemporaneitate și efemerism față de categorizări, istorism și contextualizare intelectuală (ATP) – cu mențiunea că între acestea se află o serie întreagă de stadii, etape sau forme intermediare (NFA). Nu foarte departe este dihotomia C generală – C particulară (de întîmpinare, de simpatie sau comprehensiune), plasîndu-și obiectul într-un context mai amplu, respectiv mai limitat (CAM). Pe aceleași coordonate se înscriu perechile C totalitară – C liberală (RBE), plurivocă-univocă, totală-parțială (TTC), ← integrală-diferențială, ← platonică-aristotelică (RCC) sau narativă (pe orizontală) – logică (pe verticală, spre abstractizări și generalizări – TTF). O grupare mai sistematică, mai coerentă a abordărilor critice se face în funcție de accentul pus asupra unuia sau altuia dintre componentii procesului de comunicare literar-artistică. Concentrarea asupra operei (și a corolarului imediat al acesteia, textul) a condus la constituirea următoarelor tipuri:

1. C textual-filologică, avînd un apogeu în secolul al XIX-lea și constînd în efortul de "completare a lacunelor coerenței" (HPT, 96), prin studierea manuscriselor, a edițiilor, cernelii și grafiei, a formei textului și variantelor lui în vederea restaurării, a alcătuirii sau înfăptuirii coerenței lui pragmatice.

2. C lingvistică, fondată pe premisa, acut și frecvent controversată, potrivit căreia studiul operei se suprapune cu (sau măcar presupune) studierea mate-

rialului constitutiv, a limbii; analiza bazei contextului comunicativ a dat naștere unor sub-diviziuni sau chiar discipline independente cum ar fi C stilistică (a figurilor și tropilor, a abaterilor sau devierilor de la o anumită normă) și C semiotic-semiologică (arheologia circumstanțelor și codurilor simbolice, testarea formei semnificante, respingerea codurilor arbitrare, anchete asupra cuvintelor (UEA, 141)); dezvoltările moderne de această natură, avîndu-și rădăcinile în lingvistica și dezbaterile saussuriană, îi au printre reprezentanți pe membrii Școlii de la Praga (și glosematicienii de la Copenhaga), pe Jakobson V. Vinogradov, Barthes, Kristeva, Eco etc.

3. Foarte apropiată de acestea, prin origini și demersul general, este ceea ce s-a numit C obiectivă (studierea "obiectului") sau formalist-structuralist-ontologică, sau intrinsecă. Opera este privită ca sistem, ansamblu, rețea de elemente, "organism", structură, model sau întreg constituit din componente și relații, roluri și funcții, nivele, structuri, combinații. Vigoarea abordării este conferită și de rezistența ei în timp: de la Aristotel la Aquino, Kant și criticii romantici pînă la Saussure și Lévi-Strauss, formalistii ruși, noii critici americani și francezi, neo-aristotelienii din Chicago (Barthes, Todorov, Metz, Bremond, Genette etc.).

4. C exponențial-tematică, de sorginte sau influență muzicală, propunîndu-și să urmărească orchestrarea diverselor teme prin exponenți (motive, imagini, simboluri) specifici (Raymond, Béguin, Slin, Spitzer, Bachelard, Weber, Poulet, Richard, Starobinski, Rousset, Spurgeon, Burke ș.a.). Este vorba, în principal, de variantele socio-culturală, pluralistă, generică și arhetipală.

5. Universul vizat de C socio-culturală este acela al societății, culturii și civilizației în care se produce și există opera; aceasta are o autonomie relativă, este dependentă de instituții și relații sociale

și reprezintă, în fapt, o practică ideologică și socială codificată.

6. Conceptul de C pluralistă (care poate degenera și în eclectism) cuprinde o serie de abordări interdisciplinare (împrumutîndu-și codurile conceptuale și instrumentale din științele naturii, matematică, cibernetică etc., sau alte arte) și literatura comparată, cu diferențele minime dintre școala europeană (van Tieghem, Guyard, Pichois, Rousseau...) și cea americană (Wellek, Frye, Remak, Frenz, Stallknecht...).

Strîns înrudite cu aceasta și între ele sînt:

7. C generică (studierea literaturii pe baza evoluției mijloacelor sale în interiorul diverselor genuri, diferențiate încă de Platon, Aristotel și Horațiu și

8. C arhetipală (mitică, mitologică, mitopoetică, totemică, ritualistă) care privește opera drept confluență a temporarului cu permanentul, a faptului istoric cu eternul continuum; contribuțiile esențiale provin din antropologie (eleniștii de la Cambridge și exponentul lor principal James Frazer) și din opera filosofului-psiholog C. G. Jung (arhetipuri, componentele psihicului, inconștientul colectiv).

9. Autorul și "cronologia destinului său" (ESI) formează domeniul predilect al C istorico-biografice; dimensiunea istorică se suprapune preocupărilor istoriei literare sau C socio-culturale, iar biografismul – terenul unor aprige și neîncheiate controverse – intră frecvent în contact cu abordările psihologice/psihanalitice; studierea cauzelor și a agentului din spatele operei (viață, caracter, talent, personalitate, stare civilă), cu un istoric considerabil, își află realizările marcante în secolele al XVIII-lea și, mai ales al XIX-lea (Johnson, Sainte-Beuve, Taine, Lowes), este reactualizată de Freud și respinsă de Noua critică. În aceeași zonă, a "producătorului", se întîlnește și

10. C normativ-programatică sau legislativă, a artiștilor sau scriitorilor înșiși,

concretizându-se adesea în manifeste: o abordare subiectivă, confesivă, venind "din interior", numită și de susținere sau de atelier (în termenii lui Eliot – "produs auxiliar al atelierului de creație"), conducând pe parcurs la meta-literatura ce abundă în a doua jumătate a sec. XX, dar care, într-o formă sau alta, a constituit expresia narcisismului tuturor creatorilor. Distincția dintre cititor și critic – în cel de al treilea moment important al comunicării literar-artistice – se face în privința gradului sau intensității receptării, iar C ce-și are aici originile sau scopurile se diferențiază de alte tipuri mai mult la modul teoretic.

11. C *impresionistă* (autobiografică, afectivă, apreciativă, "prin lectură"), în general spontană, fără metodă sau aparat conceptual, se pulverizează într-o multitudine haotică de reacții individuale și, cu toate că se numără printre cele mai vechi și perene modalități ale genului, este cea mai insistent respinsă și, totodată, cea mai mult practică.

12. C *retoric-pragmatică* studiază contextul comunicativ împrumutându-și multe elemente din cea lingvistică-stilistică; strategiile argumentativ-manipulative, ethosul autorului, efectele urmărite și stilul astfel constituit sînt preocupări ce vin de la Horațiu și Longinus, între alții, găsindu-și reprezentanți moderni în Ingarden, Iser, Jauss, Burke, Richards, Weinreich, V. Vinogradov, V. Jirmunski (cf. HPT); contribuții anglo-americe recente s-au grupat sub genericul "teoria/C actelor de vorbire" (Austin, Searle).

13. De la Platon și Horațiu provine și abordarea *moral-umanistă*, cu dimensiunea ei didactică, tolstoiană, explicativ-pedagogică, de retorică a sălii de curs.

14. Cu ramificații în multe alte tipuri amintite și acoperind atât "emițătorul" (psihologia procesului de creație în primul rînd), cit și "canalul" (tipuri și legi psihologice, constituția psihică a personajelor), C *psihologică/psihanalică* are

în obiectiv mai ales "receptorul". Numeroase intuiții de natură psihologică se întîlnesc la antici ca și la santine-beu-vieni – dar gîndirea critică actuală, de această nuanță, se leagă indiscutabil de numele lui Freud (interpretarea viselor, forțe psihice, mecanismele inspirației, tripartiția psihicului uman, tarele copilăriei, rolul complexelor și obsesilor); Adler i-a fost unul din discipolii relativ fideli, iar Jung unul din discipolii revoltați, prelungirile cele mai fructuoase fiind reprezentate de psiho-criticii francezi (Baudouin, Maury, Lacan, Poulet), gestaltiștii germani (Wertheimer, Koffka, Kohler, Lewin), "obiectual-relaționiștii" de mai tîrziu (Melanie Klein, H. Hartman, Anna Freud, M. Masud Khan, Margaret Mahler, Marriot Milner, D.W. Winnicott); îi putem adăuga aici pe behavioriști (Skinner), diverși critici psihologizanți într-o varietate de perspective (Bonaparte, Richards, Burke, Jones...), pe suprarealiști și chiar pe autorii de "romane ale subiectivității" în calitatea lor de "psihanaliști-imaginativi". Și discriminările terminologice – cu acoperire mai mult sau mai puțin în substanța riguroasă a demersurilor respective – pot continua: C. *pură* (Valéry), cea *existențialistă* (Sartre, Pouillon, Pingaud, Girard, Doubrovsky), *poetică* sau *creatoare, electronică*... Categoriile mari, cuprinzătoare, sînt de natură relațională: opera privită ca obiect autonom, ca artifact, opera studiată în relație cu universul din jur, în raport cu autorul sau în relație cu cititorul. Indiferent de unghi, actul sau traiectul critic parcurge fazele lecturii, asimilării, contemplării, descrierii, analizei și interpretării, judecării și evaluării (fără ca toate aceste etape să fie obligatorii în toate cazurile).

Cf. ESEU, EVALUARE, EXPLICARE, RECEPTARE.

Etim. Din gr. *krinein* = "a judeca, a discerne, a dovedi" > gr. *kritikós* > lat. *criticus*; fr. *critique*.

SAv

CRONOLOGIE

(e: CHRONOLOGY; f: CHRONOLOGIE; g: CHRONOLOGIE; i: CRONOLOGIA; r: HRONOLOGHIA; s: CRONOLOGÍA)

Cronologia este o manieră lineară de a concepe povestirea, de a înlănțui momentele și episoadele sale. Ea este prima dintre cele trei modalități de ordine temporală, în care naratorul prezintă evenimentele potrivit succesiunii în care s-au produs în istorie (cf. ILT, 53). (Celelalte două modalități sînt: *anticiparea* și *întoarcerea în timp*). Ordinea evenimentială a fost dintotdeauna considerată de către teoreticienii romanului un artificiu de construcție sau o convenție formală. Perceperea cronologică a faptelor constituie și principala "iluzie de optică" în istoria literară (HMD, 243).

C reprezintă modelul narativ al biografiei și autobiografiei clasice, dar și al unor romane istorice. "Cronologia este baza istoriei noastre"; ea "deține un loc capital în povestirea vieții" și "reglează raporturile noastre cu ceilalți" (PLP, 198). După opinia lui Philippe Lejeune, această respectare riguroasă a ordinii implică "o concepție strîmtă și mecanicistă" asupra "cauzalității" (PLP, 237). În realitate, C pură, succesiunea strictă a evenimentelor este rar întîlnită. Tehnica tradițională poate fi transformată printr-o serie de "jocuri cronologice", care sînt "jocuri de structură": anticipare, flash-back explicativ, secvențe recapitulative, telescopare (cf. PLP, 199-200). Sensul existenței, "viziunea globală și sintetică" (PLP, 237), prin care se poate realiza imaginea de ansamblu asupra personalității, organizează, în cele din urmă, narațiunea. Adevăratul timp uman nu este o "înlănțuire", ci o "suită de raporturi" (GPH2, 121). Respectarea sau, dimpotrivă, refuzul C exacte este și criteriul folosit de Michael Riffaterre pentru a face distincția între două feluri de memorii și de autobiografii: narrative și poetice (MRE, 296).

Modificările de C apar în orice tip de povestire. JDR citează printre figurile narațiunii: elipsa, multiplicarea de fapte și date, alternanțe și rupturi cronologice, inversarea ordinii temporale, buclarea finalului cu începutul, obținute prin următoarele procedee: suprimare și contractare temporală, adjoncțiune, suprimare-adjoncțiune, permutare. Atunci cînd două sau mai multe "întoarceri înapoi" se ordonează cronologic, se produce o suprapunere de suite temporale comparabilă cu suprapunerea vocilor în muzică (cf. MBE1, 114). Mai ales în romanul modern, timpul cronologic este "comprimat, dilatat sau chiar ignorat" (MZR, 262); acestui timp socio-istoric, fals și străin personajului, i se opune un timp subiectiv, un "timp-adevăr" (MZR, 22), cel al spiritului, care este timpul narațiunii.

Cf. TIMP; TEMPORALITATE; DURATA; ROMAN; BIOGRAFIE; AUTOBIOGRAFIE; FLUX AL CONȘTIINȚEI.

Etim. Din fr. *chronologie*; gr. *chrónos* = "timp" + *logos* = "vorbire".

ASr

CUVÎNT

(e: WORD; f: MOT; g: WORT; i: PAROLA; r: SLOVO; s: PALABRA)

C este forma semnificantă minimală a limbajului, unitară funcțional, caracterizată prin coeziunea internă a constituentilor ultimi și prin capacitatea de a pune în acțiune, la nivelul frastic și transfrastic, relații intrinsece.

Dificultatea unanim recunoscută de a defini C vine din imposibilitatea de a folosi criterii unice. Diversitatea acestora prezintă riscul de a ajunge la aprecieri contradictorii, care, nu o dată, se elimină unele pe altele (PZC, 34).

S-au făcut multe încercări de a i se stabili identitatea prin raportare la semn

(TTS, PST, LHP, Nou-II), la realitatea extralingvistică sau la gândire (MCS, EPB).

Sfântul Augustin consideră C drept "o specie a semnului", mai precis, "semnul unui lucru, putând fi înțeles de ascultător când este rostit de vorbitor" (cf. TTS, 51). Tot el sesizează folosirea metalingvistică a C atunci când afirmă că "nu putem vorbi despre cuvinte fără ajutorul cuvintelor" (TTS, 75).

Raportarea curentă la realitatea extralingvistică, corectată de precizarea că, de fapt, C exprimă relații între concepte (MCS), a pus în evidență polisemia referențială. C nu este doar un semn ci o "materie asociativă" (HMP₁, JCD), un "nod de semnificații" (Nou_{II}), dotat cu puteri generatoare, care trimite la restul limbajului după sistemul vaselor comunicante (JCD).

Posedînd, ca orice semn lingvistic, un semnificant și un semnificat, C nu acționează gratuit, ci prin efecte de sens denotative și conotative. JCD, 18 îi atribuie "circulația continuă a figurilor semnificative" și "proliferarea reglată a relațiilor intrinsece în acțiune". Minunată putere a C, comentată de Gorgias, care-l vedea "suveran atotputernic...capabil să oprească panica, să alunge durerea, să sporească mila și să producă bucurii", în același timp sursă a unei "vătămări plăcute" și a înșelăciunii (cf. VFR, 54) se explică prin participarea la producerea stratificată a sensului, asigurată de trecerea reciprocă de la unitățile mari la unitățile mici.

Imposibilitatea de a atribui o identitate C făcînd abstracție de context, de integrarea sa în sistemul limbii prin multiple relații precum și imperfecțiunile semnalate în definire, au dus la folosirea tot mai frecventă a conceptului de "sintagmă autonomă". În fonologie, de pildă, conceptul "C fonic" combate ideea unei delimitări în afara relațiilor stabilite în grupul funcțional, accentual și ritmic. Definirea C după funcție merge și ea în sensul negării delimitării unităților lexicale izolate. În aceeași frază, figurează unități minimale semnificative cu funcție pre-

ponderent lexicală și altele cu funcție preponderent gramaticală, ultimele exprimînd relațiile dintre unitățile cu funcție lexicală la nivelul frazei sau în fraze diferite ale aceluiași context. Participarea, alături de conjuncții și prepoziții, a morfemelor gramaticale la exprimarea rețelei relaționale impune segmentarea C. Se pleacă în această operație de la postulatul conform căruia C nu este semnul ultim, ireductibil, al limbajului, așa cum ne lăsa să presupunem lingvistica tradițională. Radicalii, sufixele de derivare, dezinențele etc. sînt și ele unități de semnificație susceptibile de organizare paradigmatică – "minime formale" (RJE, 163) – esențiale în procesul de sintagmare. Prin urmare, citîndu-l pe Vendryes, PZC distinge între "semanteme" adică "elementele lingvistice care exprimă ideile reprezentărilor" și "morfeme" sau C gramaticale, adică elementele care "exprimă raporturile dintre idei (...) raporturile pe care spiritul le stabilește între semanteme, dar și categoriile gramaticale în general" (PZC, 39). Astfel conceput "C poartă în el însuși semnul utilizării sale și expresia valorii sale morfologice" și poate fi abordat unitar, atît în planul expresiei cît și în cel al conținutului. Cu rare excepții – formele pronominale suppletive, adverbele simple neflexibile, interjecțiile – C sînt plurimorfematice (PZC, 89).

Aplicarea criteriului funcției pune în discuție valoarea demarcativă a spațiilor dintre semnificanți. EBP sesizează acest aspect atunci când face clasificarea C în două categorii: *autonome*, care funcționează ca niște constituenți de frază, și *sinome*, care nu pot intra în frază decît alăturate altor C. Teza dezvoltată de PZC în încercarea sa de a defini C gramatical este "că, deoarece, în esență, toate aceste morfeme gramaticale exprimă, ca orice morfem gramatical, raporturi între semnificații actualizate prin radicali (ori semanteme) și, în același timp, sensuri gramaticale, «supralexicale», ele nu pot fi considerate C (și desi-

gur nici părți de vorbire) tot așa cum dezinențelor, sufixelor etc. din formele flexionare așa-numite sintetice (...) nu li se atribuie această calitate" (PZC, 35). Existența unor "morfeme libere" anulează, în parte, definițiile care invocă demarcarea fonică sau grafică drept criteriu de identificare (cf. BPL – "formă liberă semnificantă" – sau JDL – "secvență cuprinsă între două spații albe").

Lipsa de rigoare în definirea C pune în dificultate operațiile de statistică lexicală. Opoziția "cuvînt/vocabulă" rezolvă inadvertențele generate de criteriul autonomiei grafice. Unitățile denumbrabile sînt, deci, *vocabulele*, ca unități ale *lexicului*, în timp ce C sînt unități ale *textului*. Practicînd această diferențiere, s-a obținut, de exemplu, pentru *Cidul* lui Corneille totalul de 1518 vocabule (JDL, 327).

C face, deci, obiectul unei analize în care predomină observarea posibilităților de segmentare, a relațiilor sintagmatice și contextuale, stabilirea de tipologii axate pe criterii detașate din unele raporturi esențiale, definitorii pentru apartenența la sistem.

În limbajul poetic, C este reificat și posedă o dublă relaționare. G. Șpet deosebește relaționarea "denotativă" de cea "artistică" (LCT, 144). Pentru reprezentanții poeziei moniste, C poetic se remarcă prin "gradul de valoare", de natură asociativă, care apare doar în opera literară (HMP₁, 174). Limbajul poetic nu este diferit de cel "practic", ci grefat pe acesta. Orice C poate fi purtător de poezitate. Cuprins într-un sistem de opoziții și relații, el dobîndește valori care îi atribuie o pluripoezitate "latentă". Pentru HMP, C poetic este "un C deformat-reformat", răpit limbajului, apoi lucrat, nu altul decît cel al comunicării dar diferit, cu o diferență care nu poate fi apreciată printr-o deviație măsurabilă, ci printr-o lectură scriitură (HMP₁, 60-

61). Valoarea C poetic depinde și de istoria înmagazinată în el, sub raport ontogenetic și filogenetic, de valoarea operei ca întreg, de "forma-sens" care ia naștere prin actul scriptural.

Definirea C ca element al limbajului practic sau poetic presupune deopotrivă complementaritatea punctelor de vedere și scoaterea în evidență a caracterului relațional, esențial în realizarea sensului.

Cf. LEXIE; SINTAGMĂ; LEXEM; UNITATE LEXICALĂ; RADICAL; MORFEM; MONEM.

Etim. Din lat. "*conventum*" = "înțelegere, învoială".

MPv

CUVÎNT-VALIZĂ

(f: MOT-VALISE; i: PAROLA-VALIGIA; r: SOSTAVNOE SLOVO)

C-V "constă în întrepătrunderea și contopirea a două cuvinte avînd un anumit număr de caracteristici formale comune" (JDR, 56).

C-V sînt unități în care are loc o oglindire productivă deoarece sînt deschise spre noi asociații întemeiate pe asemănare (LCN, 220). Raymond Queneau folosește de ex. cuvîntul *alcoolade* în loc de *accolade* pentru a denumi îmbrățișarea dată de cineva mirosind a alcool.

Un tip particular de CV este "C sandwich", numit astfel pentru că un termen este introdus intact în interiorul altuia, ca în exemplul "*rajolivissant*" (*ravissant* + *joli*) (JDR, 56).

Cf. CALAMBUR.

Etim. Din fr. *mot-valise*.

MPv

D

DERIVARE

(e: DERIVATION; f: DÉRIVATION; g: ABLEITUNG; i: DERIVAZIONE; r: PROIZVEDENIE; s: DERIVACIÓN)

Desemnând acțiunea (sau rezultatul ei) de "a proveni din", "a rezulta din", "a-și avea originea în", termenul **D** funcționează, în lingvistică, atât pe plan morfologic cât și pe plan sintactic. În morfologie, **D** (opusă în sens restrâns compunerii) este un procedeu de formare a cuvintelor prin folosirea afixelor (prefixe și sufixe), dar și (în sens mai larg) un sistem de clasificare a lexicului (JDL, 142). În sintaxă, **D** reglementează formarea frazelor, plecând de la o clasă (Hjelmslev), pe baza conceptului de ierarhie, sau de la o axiomă (Chomsky) pe baza conceptului de substituție (AGD, 91).

În teoria sa de semiotică literară M. Riffaterre (MRS, MRP) preia, oarecum, accepția din gramatica generativ-transformațională (Chomsky), și desemnează prin **D**, în sens larg, un mecanism specific de producere a textului literar, printr-un model hipogramatic, pornind de la o matrice inițială.

Într-un sens mai restrâns, Riffaterre asimilează **D expansiunii** (una dintre cele două reguli fundamentale de generare a textului literar – a doua fiind *conversiunea* –, amândouă instaurând o echivalență între un cuvânt și un grup de cuvinte), care transformă un semn în mai multe, "derivă" deci dintr-un cuvânt o secvență verbală care posedă trăsăturile caracteristice ale acestui cuvânt.

Oprindu-se asupra poemului în proză, Riffaterre detectează, la nivelul acestuia, o **D dublă**, proprie lui, care-l face să se deosebească de proză: din matrice derivă simultan două secvențe, funcția matricei nerezumându-se, ca în poezie, doar la generarea semnificației, ci și la generarea unei constante formale, coextensivă textului și inseparabilă de semnificanță. În felul acesta "textul nu numai că este supradeterminat, dar supradeterminarea sa e vizibilă, atât de vizibilă încât cititorul nu poate să nu o remarce" (MRS, 149).

Tipurile de **D dublă** se prezintă după cum urmează: a) numai una dintre cele două secvențe derivative este prezentă în text, cealaltă existând doar în stare implicită (**D explicită** e o *conversiune* a **D implicite**); b) ambele secvențe sînt ac-

tualizate în poem: una reprezintă subiectul și cealaltă predicatul frazei matrice (ele se opun una alteia prin incompatibilitate semantică); c) ambele secvențe sînt prezente în text și se opun una alteia la nivel stilistic – prin prezența tropilor în una și absența lor în cealaltă –, astfel încît o **D** este *literală* și directă, cealaltă este *figurată* și periferică (MRS, 155).

Cf. PRODUCERE, HIPOGRAMĂ, MATRICE, POEM ÎN PROZĂ, SUPRADETERMINARE.

Etim. Din fr. *dérivation*.

CDm

DIACRONIE

(e: DIACHRONISM; f: DIACHRONIE; g: DIACHRONIE; i: DIACRONIA; r: DIAHRONIA; s: DIACRONÍA)

Termenul **D** are un un sens larg și unul restrâns.

În sens larg, **D** este "modificarea unei părți a elementelor pertinente ale codului" (TDS, 235). Fenomenul este interpretat din punct de vedere istoric, în transformările sale succesive. "Schimbarea sistemului într-o altă stare" permite o analiză a istoriei "după reguli de transformare" (JFC2, 120).

În sens restrâns, termenul a fost folosit pentru prima oară de Ferdinand de Saussure (cf. *Cours de linguistique générale*, 1916), care s-a pronunțat pentru o separare netă între lingvistica sincronă (studiul aspectului static al limbii) și lingvistica diacronică (studiul evolutiv al fenomenelor limbii). Încercînd să depășească această dihotomie, Emile Benveniste consideră că investigația diacronică poate conduce la "stabilirea a două structuri succesive și identificarea relațiilor dintre ele" (EBP1, 9).

D semiotică a operei literare – bazată pe ideea "dialecticii codului și mesaju-

lui" (UEA, 301) – are ca principale direcții: "cercetarea mutațiilor ideolectului estetic" (istoria formelor și stilurilor), "ancheta despre formarea sa" (studiul genetic al operei), "repertoriul modurilor de permanență ale ideolectului" (operele aceluiași autor, școli literare, genuri) (UEA, 131).

Julia Kristeva vorbește despre existența unei **D** narative. Romanul nu mai este analizat doar ca structură, ci ca structurare retorică. Noțiunea de "transformare diacronică" "adaugă modelului generator al textului românesc mecanismul intertextualității" (JKT1, 19). Datorită **D**, dialogul mai multor texte "suspendă fixitatea sensului" (JKT1, 18), relevînd și specificitatea textului literar în raport cu textul denotativ.

Același concept de intertextualitate permite abordarea problemei din perspectiva poieticii și poeticii, ca și din cea a esteticii receptării. Poietica – știința operei pe cale de a se construi – este "o lectură în mod necesar intertextuală, o diacronie rezolvată într-o sincronie, un timp al unor texte succesive spațializat prin lectură care este opera pe cale de a se face" (IMM, 185). În momentul receptării, "opera în alcătuirea ei sintactică (poetică)" este "construită și deconstruită alternativ, prin dimensiunea diacronică a lecturii intertextuale" (IMM, 185). Intertextualitatea, în accepția restrînsă a termenului (interacțiune textuală în cadrul unei opere sau între toate cărțile aceluiași autor), impune "o relație sincronă și diacronică totodată, într-o tensiune dialectică" (IMM, 186).

Istoria literară urmărește astăzi să dea o nouă dimensiune cercetării diacronice, neglijată, în ultimele decenii, în favoarea celei sincronice. Reprezentanții esteticii receptării au încercat să reconcilieze cele două puncte de vedere prin stabilirea unor conexiuni între apropierea estetică și cea istorică față de operă de artă. H. R. Jauss privește istoricitatea literaturii sub trei aspecte: **D**: "receptarea operei literare de-a lungul timpului", *sincronie*: "sistemul literar

într-un anumit moment al timpului" și "succesiunea sistemelor sincronice", "raportul între evoluția intrinsecă a literaturii și cea a istoriei în general" (HJE, 63).

Studiile literare actuale au un dublu scop; ele propun atât o lectură verticală, cât și una orizontală a operei literare. Fiecare etapă a unei serii culturale este detașată, articulată cu alte serii, apoi reintegrată într-o structură mai largă. Descrierea structurală a textului este dublată de o înțelegere istorică, analiza evoluției formelor literare, de o analiză a funcționării lor. Mai ales noua poetică a genurilor – concepută ca "un loc de întâlnire între poezia generală și istoria literară evenimentială" (TTD, 52) – și teoria instituției literaturii (Jacques Dubois) reprezintă o deschidere spre perspectiva diacronică. Studiul diacronic urmărește constituirea și modificarea genurilor și redistribuirea lor în noi ansambluri, ca și schimbările survenite, de-a lungul timpului, în sistemele de lectură.

Cf. *SINCRONIE; INTERTEXTUALITATE; RECEPTARE; GEN; COD*.

Etim. Din fr. *diachronie*; gr. *dia* = "de-a lungul" + *khronos* = "timp".

ASr

DISCRET

(e: DISCREET; f: DISCRET; g: DISKRET; i: DISCRETO; r: DISKRETNÖE; s: DISCRETO)

Se consideră că proiecția discontinuului asupra continuului reprezintă prima condiție a inteligibilității lumii. Problematika acestei "proiecții" ține de epistemologia generală, depășind, prin urmare, domeniul strict semiotic, în care orice mărime este considerată ca fiind continuă anterior articulării sale (înaintea identificării ocurențelor-varianțe ce

permit alcătuirea claselor, sau, altfel spus, a unităților discontinue). Întrucât termenul de discontinuu pare a se raporta cu precădere la sintagmatică, uzul a consacrat pentru definirea unității semiotice conceptul de D, în pofida faptului că acesta din urmă nu beneficiază de o definiție în sensul propriu al cuvântului: a fost mai curînd "interdefinit", inserat în rețeaua unor concepte înrudite.

Dacă universul este asimilat cu tot ceea ce există, discursul apare ca un ansamblu de semnificație, iar caracterul construit al unităților semiotice autorizează definirea lor ca unități D, distincte unele de altele în interiorul combinațiilor lor sintagmatice și opozabile unele altora pe axa paradigmatică. Termenul de D apare astfel ca antonimul lui continuu, o unitate fiind D atunci cînd poate fi separată și izolată de alte unități. În lingvistică, analiza limbajului autorizează afirmația conform căreia toate unitățile sînt elemente D ce apar ca "secțiuni" în ansamblul fenomenelor continui. Brøndal înscrie D ca pe o sub-articulare a Totalității, considerată ca făcînd parte din articularea semantică generală a cantității. Totalitatea poate fi tratată fie ca o categorie articulată în termenii săi contrari – integralul (*totus*) și universalul (*omnis*) –, fie ca o sub-articulare a primului termen, fapt care înlesnește sesizarea sa din două unghiuri diferite: ca mărime D, distinctă de tot ce nu este ea (*unus*), dar și ca mărime întreagă, percepută în indivizibilitatea sa (*totus*). La rîndul ei, integralitatea se articulează – tot după Brøndal – în D și globalitate. D constituie astfel una dintre proprietățile fundamentale recunoscute limbajului de către lingvistică. Diversele tipuri de analiză au determinat și apariția unor divergențe: structuralismul funcțional, de pildă, consideră fonemul drept o unitate discretă la nivel fonematic, în timp ce, la același nivel,

curba intonației este nesegmentabilă. În perspectivă distribuționalistă, dimpotrivă, curba intonației poate fi segmentată în morfeme distincte unele de altele. Generalizînd, putem afirma că D servește, ca și în logică sau matematică, la definirea unității semiotice, construite prin intermediul conceptelor de identitate și alteritate. O unitate D se caracterizează printr-o ruptură a continuității în raport cu unitățile vecine, fapt pentru care ea servește drept element constitutiv al altor unități. În măsura în care este format din unități distincte unele de altele, unități ce fac parte dintr-un sistem cu număr limitat de elemente, enunțul este o mărime D. Fonemele ce alcătuiesc morfemele unei limbi sînt și ele unități D – substituția de foneme atrage după sine o variație semnificativă a morfemului. Morfemele, la rîndul lor, sînt unități D. Caracterul D al unităților lingvistice constituie condiția fundamentală a segmentabilității enunțurilor, altfel spus, a posibilității de a segmenta lanțul vorbirii, luat ca o mărime D, în unități de diferite ranguri.

Pornind de la constatarea că universul manifestat, în ansamblul său, formează o clasă definibilă prin categoria "totalității", A. J. Greimas, afirmă că această categorie, articulată în D vs integralitate, divizează universul manifestat, realizînd, "în clipa manifestării sale, unul din termenii săi semici în două sub-clase constituite în primul caz din unități D, și în al doilea, din unități integrate". La nivelul manifestării ocurențelor se constată că orice semem, supradeterminat de prezența, în interiorul său, a clasemului "discreție", se instituie ca obiect unitar și produce drept "efect de sens" ideea de "substanță". Invers, orice semem care comportă clasemul "integralitate" se prezintă drept un ansamblu integrat de determinări semice. "Universul semantic manifestat sub formă de sememe, considerat ca o clasă a

claselor, apare astfel ca un univers sintactic imanent, capabil de a genera unități de manifestare mai mari. Propunem să se rețină numele de actant pentru a desemna sub-clasa de sememe definite drept unități D și cel de predicat pentru a denumi sememele definite drept unități integrate. Combinația dintre un predicat și cel puțin un actant va constitui astfel o unitate mai mare, căreia îi putem rezerva numele de mesaj (semantic). Manifestarea sintactică, organizată în mesaje, apare ca o nouă combinatorie foarte simplă. Activitatea sintactică, situată în interiorul unui corpus, constă în a institui obiectele pornind de la ceea ce se spune despre evenimentele sau stările lumii. În cadrul universului semantic, luat în ansamblul său, predicatul presupune *a priori* actantul, dar, în interiorul unui microunivers, un inventar exhaustiv de predicate constituie *a posteriori* actantul" (AGS₁, 121).

Jacques Dubois folosește termenul de D în cadrul definiției cuvîntului: D este acea calitate care ne vorbește despre "înalțul grad de coerență al microsin-tagmei", fiecare unitate lexicală posedă niște "reper" ce o delimitează, îi dau contur și îi asigură coeziunea (JDP, 51).

În efortul de a defini acele criterii specifice vorbirii umane, deosebitoare de sistemele de comunicare animală, Charles Hockett enumeră o listă de 13, apoi 16, așa-numite *design-features* ale limbii; – printre care și D. Schema lui Hockett a fost reluată și de alte modele, printre care și de cel elaborat de Thorpe în 1972.

Cf. *ACTANT; ACTOR; CATEGORIE; CLASEM; COMBINATORIE; CONTINUU; CORPUS; DISCONTINUU; INTEGRARE; MANIFESTARE; MESAJ (SEMANTIC); PREDICAT; UNITATE; UNIVERS (SEMANTIC)*.

Etim. Din fr. *discret*.

MJn

DISCURS NARATIVIZAT

(f: DISCOURS NARRATIVISÉ; g: ER-ZÄHLENDER DISKURS; i: DISCORSO NARRATORIO; r: NEPOSREDSTVENNŬ DISCURS)

DN poate reprezenta:

1. Discursul personajului tratat ca un eveniment printre altele și povestit ca atare.

2. Forma cea mai antimimetică de reproducere a discursului personajelor. Platon opunea – în *Republica* – această "povestire pură" (*diegesis*) reproducerii mimetice (GGFIII, 190-191).

Cf. DISCURS; DISCURS IMEDIAT; DISCURS REPRODUS; DISCURS TRANSPUS; DISCURS INDIRECT LIBER; MONOLOG INTERIOR.

Etim. Din fr. *discours narrativisé*.

ACI

DISCURS REPRODUS

(f: DISCOURS RAPPORTÉ; i: DISCORSO RIPRODOTTO; r: KOSVENNAIA RECI; PODRAJAEMŬ DISKURS)

DR poate reprezenta:

1. Citarea literală de către narator a propriului său discurs sau a discursului altui (altor) personaje.

2. Forma cea mai mimetică a povestirii care asumă discursul naratorului sau al personajelor. De esență dramatică, DR a fost adoptat de roman ca procedeu fundamental al dialogului și al monologului. DR se deosebește de discursul imediat prin prezența formulelor narrative introductive (GGF3, 190-195).

Cf. DISCURS; DISCURS IMEDIAT; DISCURS NARATIVIZAT; DISCURS

TRANSPUS; DISCURS INDIRECT LIBER; MONOLOG INTERIOR.

Etim. Din fr. *discours rapporté*.

ACI

DISCURS TRANSPUS

(f: DISCOURS TRANSPOSÉ; i: DISCORSO TRASPOSTO)

DT poate însemna:

1. Reproducerea discursului naratorului sau al personajului în stil indirect.

2. Formă mai mimetică decât discursul narativizat, DT se caracterizează totuși prin prezența marcată a naratorului, care integrează cuvântul altuia propriului său discurs, uneori condensându-le sau chiar interpretându-le. DT se deosebește de discursul (stilul) indirect liber prin prezența verbului declarativ (GGF3, 190-192).

Cf. DISCURS; DISCURS IMEDIAT; DISCURS NARATIVIZAT; DISCURS REPRODUS; DISCURS INDIRECT LIBER; MONOLOG INTERIOR.

Etim. Din fr. *discours transposé*.

ACI

DURATĂ

(e: DURATION; f: DURÉE; g: DAUER; i: DURATA; r: PRODOLJTEL'NOST'; s: DURACIÓN)

Durata este un concept filozofic, cu numeroase implicații în literatură. Transformarea viziunii asupra D poate fi studiată paralel cu evoluția experienței umane a timpului. Diversele momente ale existenței "se ordonează unul în urma celuilalt, într-o manieră orizonta-

lă, de-a lungul unei linii care este cea a duratei" (GPH4, 9). Pentru a trece de la clipă – "bază a timpului" – la D sînt necesare "un efort și o mișcare a spiritului" care conduc la obținerea "unității temporale" a ființei (GPH3, 23-24). Modalitate a gândirii mai bogată în substanță decât altele (GPE, 273), sentimentul D este cel care, după opinia lui Georges Poulet, dă naștere "conștiinței de noi înșine ca ființe temporale" (GPE, 38).

În literatura narativă, se poate constata diferența între D exterioară, cronologică și D psihologică, existențială. Principalele teme ale filozofiei lui Henri Bergson – care a influențat profund literatura de la începutul secolului al XX-lea – sînt cunoașterea și natura D, ca și raporturile acestora cu timpul. Reluînd distincția carteziană între cele două entități, gândirea bergsoniană este construită pe ideea unei D trăite de conștiința individuală, în care succesiunea momentelor sau stărilor psihice se caracterizează prin fuziune și organizare. Concepută ca o creație liberă, D are o valoare ontologică și devine adevăratul timp al romanului modern. Precursori ai acestui roman, Gustave Flaubert și Henry James sînt creatorii D interioare, care înlocuiește treptat D epică. Evenimentele sînt prezentate potrivit opticii personajelor, care trăiesc acut conștiința temporalității. Formată dintr-o multitudine de momente efemere, D este considerată, în romanul anilor '20, un timp "cumulativ", care poate fi posedat și care, "semnifică plenitudinea Eului" (MZR, 235).

Din perspectiva filozofiei lui Gaston Bachelard – care a încercat să pluralizeze și să dialectizeze D – s-a stabilit și opoziția între nuvelă – ce corespunde clipei – și roman, care dobîndește o nouă dimensiune, densitatea D (cf. CMA, 143). În forma sa cea mai elaborată, romanul este o interferență de D: lineară, deschisă, intimă, multiplă. Georg Lukács crede, de altfel, că numai romanul, "ca formă a dezrădăcinării transcendente a ideii", poate să asume

D printre "principiile sale constitutive" (GLT, 124).

D este un factor important și în analiza structurală a textului. Între timpul ficțiunii și timpul discursului, se instau-rează raporturi de D care depind de "natura modurilor narative" și care determină "viteza" narațiunii (RBR, 139). Este vorba despre relațiile dintre "durata variabilă a evenimentelor (diegezei) sau a segmentelor diegetice și pseudo-durata relatării lor în povestire" (GGF3, 78). Celelalte raporturi sînt, după Gérard Genette, *ordinea* ("raporturile dintre ordinea temporală a succesiunii evenimentelor în diegeză și ordinea pseudo-temporală a dispunerii lor în povestire" (GGF3, 78)) și *frecvența*, adică "relațiile dintre capacitățile de repetiție ale istoriei și acelea ale povestirii" (GGF3, 78). Ca "figuri" ale D sînt amintite: elipsa, pauza descriptivă, rezumatul și scena. În *Nouveau Discours du récit*, 1983, G. Genette preferă însă termenului de D, cel de *viteză*.

Există coincidență între cele două D (a ficțiunii și a discursului) (= "scenă") atunci cînd "discursul reproduce strict datele temporale ale povestirii" și aceasta se întîmplă în "dialogul care ilustrează înseși cuvintele schimbate" (JDR, 177) sau în "monologul «stenografiat» al eroului" (ODD, 402).

D naratorului a fost interpretată ca o D "bogată și complexă" (RBR, 143), spre deosebire de D cronologică a redactării. Un al treilea nivel este format de D lecturii sau, în teatru, de D reprezentării scenice.

D apare și ca un element al raportului povestire-istorie. În acest caz, D se referă la limitele temporale între care are loc un eveniment, fiind definită ca "un timp al istoriei relativ îndelungat" (JLT, 54) sau "cantitatea de timp pe care un eveniment se presupune că o ocupă" (MBN, 4).

Cf. TIMP; TEMPORALITATE; CRO-NOLOGIE; ROMAN.

Etim. Din fr. *durée*; it. *durata*.

ASr

E

ENTROPIE

(e: ENTROPY; f: ENTROPIE; g: ENTROPIE; i: ENTROPIA; r: ENTROPIA; s: ENTROPÍA)

În domeniul semioticii, termenul de E este definit ca în teoria comunicării care, la rîndul ei, l-a preluat din termodinamică. E este o mărime variind în funcție de "gradul de incertitudine al apariției fiecărui semnal", grad care crește o dată cu mărirea numărului de răspunsuri posibile și scade cînd numărul acesta se micșorează (JDL, 193). Pentru Umberto Eco, "E unui sistem este starea de echiprobabilitate spre care tind elementele sale" (UEA, 47; cf. UET, 60). Termenul se referă, prin urmare, la starea de dezordine a sistemului informațional, căreia i se opune ordinea introdusă de un cod (sau sistem de probabilitate, UEA, 47-48, UET, 57, 60). Codul limitează posibilitățile de alegere a răspunsurilor, cu toate că, dialectic vorbind, el este, ca și E, o noțiune relativă. Sursa reală de semnale are o anume E în comparație cu codul, dar acesta are și el o E în raport cu numărul nedefinit de mesaje pe care-l face posibil (UEA, 57). Ca și relațiile stabilite între cod și mesaj, model și inovație, închidere și deschide-

re, raportul dintre ordine și E este suplu și cheamă o multitudine de precizări circumstanțiale. Eco își concepe demersul ca o depășire a structuralismului ontologic, semiotica devenind, în perspectiva lui, un studiu al structurilor istorice, al codurilor efemere organizate în cultură. Altfel spus, după UEA, acel "cîmp al jocului", "combinatorie de înaltă E" "care este modelul Q (Quillian) al universului" (UEA, 400-401). În acest spațiu intră, în mod firesc, și comunicarea poetică sau, mai larg încă, estetică.

Cf. COD; COMUNICARE; MESA; SEMNAL; SISTEM.

Etim. Din fr. *entropie*; gr. *entropía*, = "confuzie"

MCp

EROU

(e: HERO; f: HÉROS; g: HELD; i: EROE; r: GHEROI; s: HÉROE)

E a fost definit ca "o schemă abstractă a tipurilor de valori umane, diferențiate pe culturi și structuri sociale" (ECL, 149).

În sensul restrîns al termenului, el reprezintă un model: eroic, religios sau etic, fiind adesea "substitutul, dublul, delegatul unei ordini magico-religioase" (MZS, 100). Sînt astfel considerați E protagoniștii epopeilor și tragediilor antice, ca și cei ai epopeilor medievale sau ai basmelor populare. În poeticile Antichității, E "galvanizează acțiunea și experiența", situîndu-se "ca o paradigmă vie în centrul naturii și în inima destinului" (SBM, 8). Principala distincție între E și personaj – care-și face apariția în arta narativă europeană în secolul al XII-lea – este cea între mitic și românesc. "Individul românesc" devine un adevărat personaj cînd el încetează "să aparțină unui gen uman global și nediferențiat, ca și unei ordini divine sau semidivine" (MZS, 100).

Se vorbește însă de E și în textele românești și dramatice ale secolelor următoare. Mai ales epoca romantică a permis – odată cu pătrunderea subiectivității în universul operei de artă – afirmarea ființei de excepție sau a "individului de esență" (MBR_{II}, 81). În literatura secolului al XIX-lea, E este construit ca "o proiecție a individului asupra grupului" (MBR_{II}, 75).

Clasificarea lui Northrop Frye (în RSA, 23-24 și NTA, 38-40) – care are drept criteriu capacitatea de acțiune a E – se inspiră din teoria lui Aristotel (*Poetica*) privind gradul diferit de elevație al personajelor. Această tipologie are în vedere sensul larg al termenului E și cuprinde evoluția tuturor formelor literare. Criticul canadian evidențiază astfel existența a cinci mari categorii de E: ființa divină din povestirile mitice; E de romanț – ființa umană dar ale cărei aventuri extraordinare trimit la legendă; E conducător (*leader*) din poemele epice și tragedii, reprezentînd "modul mimetic superior" (*high mimetic*); personajele principale din unele comedii și romane realiste, care reprezintă "modul mimetic inferior" (*low mimetic*); personajul "modului ironic", inferior cititorului "în putere sau inteligență". La rîndul

său, H.R.Jauss propune cinci "modele de interacțiune în identificarea cu eroul literar", în funcție de modalitățile diferite de receptare: asociativă, admirativă, simpatetică, kathartică, ironică (HJE₁, 257).

Critica sociologică (Georg Lukács, Lucien Goldmann) a impus și noțiunea de "E problematic", personajul în comuniune sau în conflict cu lumea. Spre deosebire de epopee și de basm, romanul se caracterizează, încă de la apariția sa, printr-o ruptură între E – aflat în căutarea valorilor autentice – și societatea degradată.

În romanul modern își face apariția insul banal, anonim, numit și antierou (Antieroul există, de fapt, și în romanele secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, ca o antiteză a E românesc). Teoreticienii Noului roman, care au negat valabilitatea unor categorii ale romanului tradițional, anunțînd agonia personajului, nu pot considera E decît drept o "diferențiere arbitrară" sau o "figură convențională" (Nathalie Sarraute, în RSA, 211).

Critica secolului al XX-lea – mai ales cea de orientare structuralistă – asimilează adesea E cu protagonistul operei, "cel mai sesizabil personaj literar" (WKO, 496), spre care converg toate firele intrigii și care asigură dinamica formulei românești. Intervine aici un criteriu de ierarhizare în sistemul relațional al personajelor. Pentru Mihail Bahtin, E este un "factor de stratificare a limbajului romanului și de introducere a plurilingvismului" (MBL, 180), faptele sale fiind întotdeauna subliniate și pe plan ideologic. Punctul de plecare al acestor interpretări este opera formalistilor ruși, primii care s-au interesat de problema distribuirii personajelor în clase și de raportul emoțional care se stabilește între E și cititor (simpatie-antipatie). E, "personajul cu nuanța emoțională cea mai vie și mai marcată", după opinia lui B.Tomașevski (cf. TTT, 295), este superior celorlalți și prin "cunoștințele sale magice" sau prin "puterea sa" (VPR, 85). Vladimir Propp se referă aici la basmul fantastic, în care E este figura cen-

trală dintr-o serie de șapte personaje. Ființă exemplară, el este cel care provoacă conflictul și-l privează, în cele din urmă, pe răufăcător de valorile dobândite (cf. VPM). El este ajutat, în acțiunile sale, de o unealtă năzdrăvană – obiect sau animal – "personificare a puterilor eroului" (VPR, 202).

Aceleași conotații valorizante apar și în diversele modele actanțiale, unde E este confundat cu "forța tematică" (Etienne Souriau, Guy Michaud) sau cu "subiectul" (A.J. Greimas). E este "un individ care se desprinde de societate" și care-și "asumă o misiune, cu scopul de a pune capăt alienării și de a restabili ordinea socială perturbată" (AGE, 246). Raportul de diferență sau de libertate reciprocă între eroul actant – caracterizat prin mobilitate – și câmpul semantic înconjurător, pe care acesta trebuie să-l străbată pentru a învinge obstacolul, determină mișcarea subiectului operei (cf. ILS).

Luând în discuție doar criteriul funcționalității, Jaap Lintvelt preferă să folosească termenul E, pentru a evita ambiguitatea termenului *personaj*. E sau actorul este un "personaj care acționează" (JLT, 28); el are o funcție de acțiune spre deosebire de personajul-narator, cu o funcție de reprezentare. (Există, de asemenea, personaje ce cumulează cele două funcții).

Problema a fost reexaminată, pe baze noi, de Philippe Hamon, în tentativa sa de a stabili principiile unei semiologii a personajului. E se definește printr-un sistem axiologic valorizat de o cultură, ca și prin punerea sa în relief (grație unor tehnici variate: focalizare, emfază, modalizarea enunțului). Ph. Hamon recurge la șase procedee pentru a realiza o analiză imanentă a E și a fixa locul lui în procesul narativ: clasificarea diferențială, distribuția diferențială, autonomia diferențială, funcționalitatea diferențială, predestinarea convențională, comentariul explicit. Componentă a socio-stilisticii personajului, chestiunea este legată la Ph. Hamon de lizibilitatea

și de tranzitivitatea textului care presupune întotdeauna o coincidență între E și "un spațiu moral valorizat" (cf. RBP, 153), între anumite scheme de personaje și anumite coduri estetice, filtre culturale sau constrângeri ideologice, considerate ca un "ansamblu de valori instituționalizate".

Cf. PERSONAJ; ACTANT; ROMAN; MIT.

Etim. Din fr. *héros*; lat. *heros* = "semi-zeu"; gr. *hērōs*.

ASr

EUFEMISM

(e: EUPHEMISM; f: EUPHÉMISME; g: EUPHEMISMUS; i: EUFEMISMO; r: EVFEMIZM; s: EUFEMISMO)

E este o figură de gândire care constă în atenuarea, prin substituție sau perifrază, a unei exprimări brutale, jignitoare, sau triviale (deci prin evitarea termenului propriu). Dumarsais (cf. GDE, 140-141) afirmă că "se pot raporta la E acele perifraze sau *circumlocuțiuni* cu care un orator delicat îmbracă cu abilitate o idee pe care ar fi periculos sau imprudent s-o prezinte pe față". Grupul μ consideră că E, metalogism obținut prin suprimare-adjoncțiune, se poate prezenta fie ca o litotă, fie ca o hiperbolă deși, "de cele mai multe ori, E spune și mai mult și mai puțin în același timp", suprimând "dintr-un enunț socotit obiectiv seme apreciate ca stinjenitoare sau superflue, pentru a le substitui seme noi" (JDR, 137).

Folosirea E este dictată de exigențele comunicării, de necesitatea adaptării la împrejurări, la "tonul general", pe plan social și estetic (cf. MCS).

Cel mai frecvent este E *verbal* care înlocuiește printr-o perifrază un verb cu sens neplăcut. Uneori, E este expresia fricii superstițioase: o realitate înspăi-

mîntătoare este numită prin E pentru a i se diminua forța malefică (situații prezente mai ales în textele ce reflectă o psihologie primitivă). Acestea sînt în special E *onomastice*.

H. Morier analizează un caz aparte de folosire a E – cel generat de mecanismul psihologic al inhibiției (studiat de psihanaliză). În anumite situații de mare excitație nervoasă, anumite cuvinte, prohibite de educație, prudență, sînt pe punctul de a fi rostite. Dacă inhibiția

este puternică, ele vor fi înlocuite, în ultima clipă, cu altele care pot să păstreze o asemănare doar formală cu "originalul" (HMR₁, 465).

De multe ori, E are un substrat ironic.

Cf. ANTIFRAZĂ, HIBERBOLĂ, IRONIE, LITOTĂ, PERIFRAZĂ.

Etim. Din gr. *eufemismós* = "zicere de bun augur"; prin filieră franceză.

CDm

F

FABULĂ

(e: FABLE, STORY; FICTION; f: FABLE; HISTOIRE; g: FABEL; i: FAVOLA; r: FABULA; s: FABULA)

În teoria literară, termenul se folosește cu următoarele accepții:

1. Specie a genului epic constând într-o scurtă narațiune în care acțiunea este săvârșită de animale personificate. F poate fi scrisă în versuri sau în proză și, compozițional, comportă două secvențe: acțiunea propriu-zisă și expunerea moralei sau morala. Morala are o întindere mai mică și este structurată aforistic. De regulă, cea de a doua secvență a fabulei se plasează la sfârșitul textului, dar ea poate fi și prepusă sau infuzată în corpul narațiunii. Între formele literare, F se detașează prin rezistența la modificările dictate de evoluția literaturii ca atare. Fiind preferată de literatura antică și de literatura clasicizantă, această specie poate fi totuși identificată în toate epocile. F folosește ca procedeu alegoria pură.

2. F se numește și o narațiune alegorică în versuri sau în proză care urmărește avansarea, prin analogie, a unor

îndemnuri morale și a unor pilde. Pentru acest sens al fabulei se folosește și cuvântul APOLOG.

3. Cea de a treia accepție a termenului fusese surprinsă încă de Aristotel (cf. ARP) care identifica F cu "o îmbinare de fapte" și cu "structuri de întâmplări". Cu acest ultim sens, F se apropie de ceea ce de regulă numim SUBIECT.

Există și opinii după care F este o expresie particulară a subiectului, schema acestuia, adică subiect redus la structura strict evenimentială. Întîlnim și părerea contrară după care subiectul este o schemă evenimentială iar F reprezintă sistemul de evenimente, combinatoria acestora. Formaliștii ruși au impus următorul sens pe care l-au conferit F V. M. Jirmunski (cf. *Zadaci poetiki*) și Boris Tomașevski (cf. BTT): ansamblul motivelor unei narațiuni, în succesiunea lor temporală și cauzală. Fiind o sumă a întâmplărilor, de povestit, F este considerată materialul pentru construcția tramei narative (sau dramatice). Acest material, însă, nu este neutru din punct de vedere estetic, pentru că el presupune o selecție în diversitatea realului, opțiuni, din partea autorului, pentru un anumit tip de întâmplări pe care le reține

și le combină. Modul de combinare a evenimentelor în text (prin inversiuni, inserții, încadrament etc.) ține, după părerea aceluiași formalisti ruși, de subiect. Gramatica narativă rusă și franceză vorbește de un timp al F, ca timp al acțiunii propriu-zise, și de un timp al subiectului, ca timp al narațiunii. Termenul F este folosit în gramatica narativă de extracție franceză în paralel cu termenul "istorie" (*histoire*).

Dezvoltînd sugestii avansate de VPM, G. Genette, T. Todorov și J. Kristeva întreprind analiza pe orizontală a F căreia îi urmăresc funcțiile și aspectul diacronic (o acțiune naște altă acțiune) sau în care decupează acțiuni în tranșe succesive, punînd în evidență configurații de sincronie (dimensiunea verticală a F). Ei consideră secvența elementară evenimentială unitatea de bază a acestui fel de analiză. Această secvență elementară comportă trei aspecte:

1. ea prezintă o situație ce deschide posibilitatea unui comportament sau a unui eveniment; 2. tot ea poate consemna trecerea în act a acestei posibilități; 3. în sfîrșit, secvența elementară ne poate propune finalizarea acțiunii.

Se vorbește de o F închisă și de o F deschisă, de o F cu final clar conturat și, respectiv, fără final. Dar închiderea și deschiderea F sînt relative, întrucît închiderea unui timp este de fapt deschiderea altui timp. Cel mai adesea F se deschide către un timp profetic, utopic sau etern moral (vezi finalurile romanelor lui Kafka). Există o situație limită a F cînd aceasta încetează să mai fie și de evenimente desfășurate de la secvență la secvență, cînd ea este repetarea aceleiași situații evenimentiale (de acest tip de F uzează N. V. Gogol, J. Joyce, S. Beckett sau Eugen Ionescu).

Cf. SUBIECT; ACȚIUNE; EVENIMENT.

Etim. Din lat. *fabula* = "vorbi", "istorie", "povestire".

LCt

FIGURABILITATE

(e: FIGURABILITY; f: FIGURABILITÉ; g: FIGURALDEUTUNG; r: FIGURAL'NOST')

Este un termen care are circulație în-deosebi în poietica și semiotica de inspirație psihianalitică. JKR, 60, de ex. denu-mește F "articularea specifică pentru un sistem de semne între semiotic și tetic". Și pentru JBI, 70, F "este formula de bază pe care se desfășoară acțiunea proceselor primare".

JBI reia o teză dezvoltată de J.F. Lyotard (1971), potrivit căreia delirul reprezintă irumperea "figuralului" în discurs; în optica lui JBI, F e o condiție fundamentală și mereu activă, "fără de care nu există sistem primar și nici discurs inconștient". În discurs sau în text, inconștientul se manifestă în mod figurat, întrucît inconștientul tratează lingvisticul ca pe un "real", manipulînd conceptul la modul exclusiv perceptual (prin transmutații forțate, care compensează absența de logică secundară), dar și detașînd "dimensiunea vizual-acustică a cuvintelor de ceea ce le este atribuit, indexat ca material mental și referențial, pentru a o face să acționeze ca un material autonom, ca materie-reprezentare, pol psihic prin ipoteză al pulsionii somatice" (JBI, 96).

Încă de pe cînd se ocupa cu modalitățile de elaborare a visului, Freud a prevăzut printre cele patru mecanisme ale acestuia și "luarea în considerare a F" ca pe o formă de "reprezentare" (= *Darstellung*) ce se plasează după "condensare" și "deplasare" și înainte de "elaborarea secundară" (SFS, 336). F determină "gîndurile onirice" să sufere "o selecție și o transformare care le fac apte de a fi reprezentate în imagini, mai ales vizuale. Această «condiție regulatoare a visului» orientează deplasările către substitute de imagini" (VSI, 55). Analogia dintre producția literară și vis a fost susținută de Freud ca și de majoritatea adeptilor acestuia. Însă procesul creației

literare – care presupune F – nu este pus de toți cercetătorii literari numai pe seama inconștientului; modelul psihianalitic tradițional a fost adeseori amendat, deoarece chiar dacă se poate admite o anumită "regresiune" înspre "primar", nici măcar în vis "cenzura" nu este cu totul suspendată, iar în ce privește producția literară, «se poate ajunge la un preconștient», de ex. după opinia americanului E. Kris (1953) care îl combatea pe concetățeanul său D. Schneider (1950) (NGP, 141).

Cf. FIGURĂ; IMAGINE; SIMBOL.

Etim. Din fr. *figurabilité*.

VPn

FIGURĂ

(e: FIGURE; f: FIGURE; g: FIGUR; i: FIGURA; r: FIGURA; s: FIGURA)

De origine latină, termenul F a însemnat la origine *formă* ("forma exterioară a unui corp"), alcătuire, aspect – fiind utilizabil și în geometrie; s-au adăugat sensurile de "reprezentare a unei forme" ("prin desen, pictură, sculptură") și de "chip omenesc" ș.a.m.d.

În retorică, F a dat loc, încă din antichitate, la dezbateri îndelungi, mai ales în legătură cu categoria tropilor. Termenul relativ echivalent cu F folosit de Aristotel, *schema*, reprezenta "structura frazei" și era una dintre cele trei condiții fundamentale ale frumuseții stilului (ACR, 468). Când începe să trateze despre F, Quintilian precizează că ele sînt "numite de greci *schemata*" (QUO₃, 5), însă, după ce definește tropul, el revine: "Termenul de «figura», după cum reiese din cuvîntul însuși, este o înălțare de cuvinte diferită de felul de exprimare obișnuit" (QUO₃, 6). Așadar, F avea la început o natură prevalent sintactică; totuși QUO₃ se arată destul de ezitant, observînd că distincția dintre tropi și F

nu este prea importantă ("Ornamentele de stil despre care vorbim, fie că sînt denumite tropi, fie F, vor avea același rol"). Ulterior, el constată că "termenul acesta (= F), de fapt, are două sensuri. În primul rînd, înseamnă orice formă pe care o îmbracă gîndirea, așa cum corpurile au o atitudine diferită, după felul cum sînt puse. În al doilea rînd, e ceea ce se numește *schema* – o schimbare făcută intenționat în sens ori în cuvinte... Dar dacă numim F anumite atitudini și, aș zice, gesturi, va trebui să înțelegem aici prin *schema* numai transpunerea într-o expresie poetică și oratorică a vorbirii simple și la îndemîna tuturor... Deci considerăm F o formă reînnoită a vorbirii printr-un meșteșug artistic" (QUO₃, 8).

Variațiile cunoscute în cursul Evului mediu – și chiar mai tîrziu pînă la începutul secolului al XIX-lea, de definiția F schițată de Quintilian au avut o însemnătate relativă, neizbutind să depășească efectiv un cadru ce-i fusese oarecum trasat. În sec. XVII, logicienii de la Port-Royal considerau F ca pe o "expresie (și impresie) a unei emoții" (TTS₁, 129) – în timp ce Pascal arăta că F "este purtătoare de absență și de prezență" (GGF, 90).

Tratatul de retorică tradițională cu cea mai mare circulație în Franța sec. XVIII a apărut în 1730, fiind datorat lui Dumarsais care nu împărțea întru totul poziția lui Quintilian, insistînd asupra laturii de originalitate a F: "F sînt maniere de a vorbi deosebite de altele printr-o modificare specifică, prin care sînt reduse fiecare la o specie aparte și le face să devină fie mai vioaie, fie mai nobile sau mai plăcute decît acele maniere de a vorbi care exprimă același fond de gîndire, fără a avea altă modificare deosebită" (TTS₁, 145).

În istoricul definiției F, Todorov distinge două orientări principale, în retorică mai veche: una preferă s-o realizeze prin semnificat și e linia pe care merg teoreticieni ca Dumarsais, Beauzée și Fontanier (pentru aceștia F fiind "o manieră – mai puțin simplă, mai frumoasă – de exprimare, care se deo-

sebește de o altă expresie cu același sens") – iar cealaltă, prin semnificat, și e linia filosofului Condillac (pentru care F sînt "expresiile care desemnează sentimente sau emoții, spre deosebire de cele care desemnează gînduri pure") (TTS₁, 168) – convergentă cu aceea de la Port-Royal.

La un secol după Dumarsais, P. Fontanier își definește *Manualul clasic pentru studiul tropilor* (1830) la care lucrase mai bine de un deceniu și care reprezintă un moment culminant în teoria clasică a F și totodată o încercare de resistemizare, moment a cărui însemnătate au relevat-o G. Genette, Tzvetan Todorov ș.a. "Ca și Du Marsais, dar într-un fel mai categoric, Fontanier prezintă o dublă definiție, structurală și funcțională: F se definește în același timp prin ceea ce este și prin ceea ce face. Și dacă Fontanier nu aduce nimic nou în privința efectelor F, el se deosebește de Du Marsais în definiția structurală, alegînd a doua cale frecvent utilizată, cea a deviației, dar încercînd să-i dea o precizie pe care nu o avea înainte" (TTS₁, 157). Todorov are în vedere formularea deoseori citată: "F discursului sînt aspectele, formele, întorsăturile mai mult sau mai puțin deosebite și de un efect mai mult sau mai puțin izbutit, prin care discursul, în exprimarea ideilor, gîndurilor și sentimentelor, ne îndepărtează mai mult sau mai puțin de ceea ce ar fi fost exprimarea simplă și banală" (PFF, 46). Pentru Genette (care l-a "relansat" pe Fontanier), interesul concepției acestuia constă în reunirea în noțiunea de F a tropilor și a ceea ce Fontanier a denumit – destul de vag, dealtminteri – "non-tropi". Deoarece F se situează la Fontanier undeva între cuvînt (care este privit ca avînd totuși un rol mai important) și enunț, Paul Ricoeur consideră poziția acestui retorician ca intermediară între aceea a lui Aristotel și cea a lui Dumarsais (PRM₁, 91).

În secolul nostru, formalistul rus V. Șklovski definește F ca pe un mijloc "de a întări perceperea obiectelor (înțelegînd-

du-se prin obiecte și cuvintele și chiar sunetele dintr-o operă literară)" (LCP, 51). În limbajul semiotic al lui Hjelmslev, F sînt declarate "non-semne care intră ca părți de semne într-un sistem de semne", limbile fiind ca atare "sisteme de F care pot servi la formarea semnelor" (LHP, 46). A. J. Greimas găsea că F au o asemănare generală cu definițiile utilizate în cazul cuvintelor încrucișate: "admițînd ipoteza că F stilistică poate fi definită ca *distanța dintre două expresii diferite ale unui aceluiași conținut*, se poate încerca asimilarea acestor *expansiuni literare* cu definițiile" (AGE, 298). Tzv. Todorov simplifică și mai mult, socotind F "o relație între două sau mai multe cuvinte co-prezente" (TTS₁, 127).

În opinia lui H. Mitterand, F "combina semnificantul ideologic și obiectul poetic", fiind două semnificante "care nu sînt separabile", dat fiind că "au același suport în text și aceeași țintă în imaginarea cititorului" (HMD, 239, 241).

La G. Genette, "F este concomitent tehnică și viziune a lumii" (MCR, 83), el fiind de părere că "între literă și sens, între ceea ce poetul a scris și ceea ce el a gîndit se creează o distanță, un spațiu care, ca orice spațiu, posedă o formă. Numim această formă F și vor fi atîtea F cîte forme vom putea găsi pentru spațiul de fiecare dată creat între linia semnificantului... și cea a semnificatului, care, evident, nu este altceva decît un semnificant dat ca literal"... și: "expresia simplă și comună nu are formă (decît gramaticală – observație făcută încă de Quintilian), în timp ce F are..."; este tocmai ceea ce confirmă "definiția F ca distanță dintre semn și sens, ca spațiu intern al limbajului" (GGF₁, 87, 89). Genette mai preciza că "absența riguroasă de F... există în mod efectiv, dar este în retorică ceea ce am numi astăzi un *grad zero*, adică un semn definit prin absența de semn" (GGF₁, 88).

J. Cohen definește de asemenea F printr-o opoziție, apreciînd-o ca pe "un conflict între sintagmă și paradigmă, discurs și sistem" (PRM₁, 242). Toate aceste

ultime încercări de redefinire își află o formă superioară de realizare în HDR care vede în F un termen fundamental pentru orice retorică (printre mai puținii contestatari ai acestei poziții s-ar înscrie, de ex., AHM₁). Deoarece F reprezintă o "renunțare la acea transparență a semnului care e o proprietate a arbitrarității sale" (JDR, 18), orice descriere completă a F implică o descriere a abaterii, a mărcii, a invariantului și a ethosului său (JDR, 45); aceasta și întrucât F poate fi concepută atât ca o formă fără substanță, cât și ca una încărcată cu un "ethos". Sistematizarea propusă de JDR în cazul F aduce (cum remarcă și PRM₁, 250) "un nivel mai înalt de tehnicitate", marele său merit fiind acela de a izbui să subordoneze realmente tropul (ca pe un "concept slab") F (tratată constant ca un "concept tare").

O problemă strict dependentă de definiția dată F este aceea a clasificării lor și a situării față de categoria tropilor; ea a dat mult de lucru retoricienilor care – din perioada în care retorica era încă o disciplină aparținând artei oratorice – s-au preocupat de evidențierea a numeroase specii de F, majoritatea purtând nume grecești. Multe dintre ele erau prezente deja în poetica și retorica aristotelică; astăzi, ele se mai întâlnesc doar în paginile unor tratate sau dicționare speciale.

Însă după câte știu, nota Quintilian, cei mai mulți sînt de acord că există două feluri de F; primul fel: ale gândirii, *dianoias*, adică F de intelect...de sens sau de cugetare – căci au fost denumite în toate felurile – și al doilea fel, ale vorbirii, *léxeos*, adică de cuvinte, de dicțiune, de elocutiune, de vorbire sau de cuvîntare, căci denumirea variază; de altfel, nici nu prezintă vreo importanță" (QUO₃, 10). În ciuda acestei ultime observații – pe care o vor relua aproape toți retoricienii și neoretoricienii – pasiunea taxinomiilor (impulsionată, probabil și de "tradiția" ce s-a îmbogățit continuu, în loc să se simplifice) nu a încetat să descopere noi "specii". Cicero

le-a găsit la greci, Quintilian (care declara, în treacăt: "nu mă impresionează denumirile pe care grecii le inventează cu atîta ușurință" – QUO₃, 12) le-a împrumutat de la Cicero ș.a.m.d. După ce a dezvoltat problema tropilor, Quintilian s-a ocupat pe larg de F "care dau strălucire discursului" și de cele de cuvinte în cap.I al cărții a IX-a, pentru ca în capitolul următor să dezvolte "F de sens sau de gândire", însoțindu-și enumerarea (așa cum se va proceda mereu ulterior) de exemple din marii reprezentanți ai diverselor genuri și mai ales din discursurile lui Cicero. Zădărnicia anumitor subtilități nu i-a scăpat lui Quintilian: "Unele F de cuvinte se deosebesc puțin de F de gândire, cum e, de ex., ezitarea (=dubitatio)" (QUO₃, 87).

Retorica lui Antoine Foclin (1555) anunța totuși, plină de încredere, "o clasificare clară și completă a F" (RBrCo 16/70, 193); de altfel, în Evul mediu, au circulat liste întregi de *figurae* cu ajutorul cărora operele literare erau analizate după criterii statistice (WKO, 164). Ele au fost reluate, cu modificări accidentale și minore, de retoricienii din școli pînă la intervenția lui Fontanier, în a cărei clasificare "o frontieră importantă separă F de semnificație (sau tropii «propriu ziși») de F de expresie și diferența fondatoare este tot cea dintre cuvînt și grupul de cuvinte" (TTS₁, 125). La fel cu Quintilian, Fontanier avea deplina conștiință a dificultăților – ceea ce o întărea pe aceea a propriilor merite: "Este adesea greu de apreciat dacă o F ține mai mult de gândire sau mai mult de expresie, astfel încît soarta unui mare număr de F a fost totdeauna incertă"; "există într-adevăr unele pe care le-am putea denumi cameleonice și care par a aparține deodată la mai multe clase" (PFF, 48, 405). După o argumentație bogată, dar nu absolut consecventă, Fontanier se decide pentru două mari categorii: F-tropi și F-non-tropi; majoritatea sînt F de cuvinte.

Comentînd clasificarea lui Fontanier, Todorov a schițat un tablou rezumativ – care are însă defectul că izolează com-

plet figurile de gândire de non-tropi, ceea ce nu concordă cu viziunea lui Fontanier. Un tablou corect ar avea următoarea alcătuire: F comportă două mari clase: A.Tropii (care sînt F de cuvinte al căror sens propriu este deturnat) și care sînt de două categorii: 1. de semnificație; 2. de expresie; B.Non-tropii care cuprind două subclase: a) F de cuvinte al căror sens propriu este conservat și care sînt de patru categorii: 3. de dicțiune; 4. de construcție; 5. de elocutiune; 6. de stil; b) F de gândire care se manifestă prin discurs, dar nu sînt dependente de acesta, avînd o existență absolut intelectuală.

Reamintim în cele ce urmează majoritatea speciilor acestor 7 categorii, pentru a pune în evidență mobilitatea criteriilor și a grupărilor. Altminteri, simpla listare a unor termeni (dintre care mulți au ieșit cu totul din uz) nu ar avea rost – cu atît mai mult cu cît principalele F sînt definite (în cadrul prezentei TPR) în articolul TROP, în concordanță cu clasificarea modernă din JDR. Cititorul dornic să afle definiția amănunțită (însoțită de exemple) a "tuturor" F poate recurge fie la PFF sau la HMR (ed.3-a) – fie la ASD sau GDE – reținînd totuși faptul că, pentru retorica antică, sursa de supremă acuratețe rămîne HLH.

P. Fontanier grupează speciile de F astfel:

1. *Figuri-tropi de semnificație, într-un cuvînt*: a) prin corespondență: metonimia; b) prin conexiune: sinecdoca; c) prin asemănare: metafora; d) trop mixt: silepsa.

2. *Figuri-tropi de expresie, în mai multe cuvinte*: a) prin ficțiune: personificarea, alegoria ș.a.; b) prin reflecție: hiperbola, aluzia, metalepsa, asociația, litota, reticența, paradoxul; c) prin opoziție: preteritia, ironia, epitropa, asteismul ș.a.

3. *Figuri-non-tropi de dicțiune (=metaplasme)*: proteza, sincopa, metateza ș.a.

4. *Figuri-non-tropi de construcție*: a) prin inversare: inversiunea, imitația, enalaga; b) prin exces: apoziția, pleonas-

mul, expleția; c) prin subînțeles; elipsa, sinteza, zeugma, anacolutul ș.a.

5. *Figuri-non-tropi de elocutiune*: a) prin extensiune: epitetul, pronominația; b) prin deducție: repetiția, metabola sau sinonimia, gradația; c) prin relație: adjoncția, conjuncția, disjuncția, abrupția; d) prin consonanță: aliterația, paronomaza, asonanța, derivația, poliptota ș.a.

6. *Figuri-non-tropi de stil*: a) prin emfază: perifraza, congloabația, suspensia, corecția; b) prin întorsătura frazei: interogația, exclamația, apostrofa, întreruperea, subiecția, dialogismul; c) prin apropiere: comparația, antiteza, reversiunea, entimemismul, paranteza, epifonemul; d) prin imitație: hipotipoza, armonismul ș.a.

7. *Figuri-non-tropi de gândire*: a) prin imaginație: prosopopeea, fabulația, rectificarea; b) prin raționament: ocupația sau prolepsa, deliberația, comunicația, concesiua, sustentația; c) prin dezvoltare: expoliția, topografia, cronografia, prosopografia, etopeea, portretul, paralela, tabloul. În afară de acestea, Fontanier mai ia în discuție și niște "preținse figuri de gândire": cominația, impreciația, optația ș.a.

Aplicînd diferite criterii, clasificarea lui Fontanier poate fi declarată complexă – dar ea nu este și completă, întrucît nu reușește să "epuizeze" domeniul (dovadă, între altele, adaosurile pe care le-a putut face, de ex., HMR). Formularea "non-tropi" nu are stringența logică necesară unei definiții, fiind negativă; caracterul fluctuant al unor criterii a fost sesizat, de altfel, chiar de Fontanier, în examenul critic pe care și l-a făcut la sfîrșitul tratatului (PFF, 402 și urm.).

Nu altceva s-ar putea spune despre strădaniile (demne de respect) de a fi "exhaustiv" ale lui Henri Morier, la un secol și jumătate după Fontanier. Și clasificarea sa își modifică criteriile pe parcurs, într-un mod complex, evidențînd practic aspectul derutant al domeniului – atunci cînd se oprește la următoarele șase mari clase de F: I. F care păstrează identitatea și care încearcă să ne facă să

vedem și să auzim "realitatea": de ex.: hipotipoza, cronografia, topografia, onomatopeea etc.; II. *F care se bazează pe apropiere* și care cuprind două mari categorii: a) de intersectare: diverse feluri de metafore; și b) de includere: metonimia și sinecdoca; III. *F care se bazează pe abateri* (cu numeroase subclase și specii): a) metabole: inversiunea, tmeza, disjuncția, paronomaza, antanacloza etc.; b) opoziții de idei: antiteza, paradoxul, oximoronul, ironia, umorul; c) abatere de la logica gramaticală: elipsa, zeugma, anacolutul, hiperbatul, hipalage ș.a.; d) abatere de la judecata cumpănită: hiperbola, reticența, eufemismul etc.; e) abatere de la timpul povestirii: escamotajul ș.a.; f) abatere de la cadență: ritmul anarhic, sincopa ș.a.; g) discordanța între măsură și frază: rejetul, ingambamentul etc.; h) abatere de la ceea ce s-a spus: epanortoza, expolițiunea ș.a.; IV. *F care rezultă din insistențe*: poliptota, pleonasmul, epifora, epanalepsa, concatenația etc.; V. *F ca rezultat al unor artificii ingenioase*: preteritia, aluzia, suspensia, ironia, litota, reticența ș.a.; *F ca efect al unor eleganțe*: perifriza, antonomaza, chiasmul, epanalepsa etc. – H. Morier a avut grijă să motiveze pentru ce o serie de "specii" pot face parte din mai multe clase dintre cele pe care le-a stabilit; ea este un neajuns logic ce afectează și alte taxinomii.

Cu toate acestea, un teoretician literar cu simț didactic ca W. Kayser a putut aprecia că "cunoașterea lor (a F) și cea a denumirilor tradiționale este indispensabilă pentru istoriograful literar care are de cercetat opere literare mai vechi, născute și gustate în atmosfera creată de *flores rhetoricales*" (WKO, 165).

Retorica nouă promovată de grupul μ a realizat nu numai o clasificare mai stringentă a F (expusă în volumul de față în articolul TROP), dar a dat acestui concept o extensiune neașteptată, schișând pe lângă F limbajului și ale interlocutorilor și pe acelea ale narațiunii (cu aplicabilitate parțială și la textul dramatic). Reușita aceasta s-a datorat com-

binării îndemnatice a celor patru criterii împrumutate de la Quintilian (= *quadrupartita ratio*) cu distincțiile operate de Hjelmslev între substanța și forma conținutului și a expresiei, precum și însușirii ideii lui J. Cohen privind cele două operații pe care le presupune F: "perceperea și reducerea abaterii" – prima în plan sintagmatic, cealaltă în plan paradigmatic (JDR, 96).

De fapt, așa cum arată și U. Eco, "procesul de sens presupune o evoluție a codurilor și cîmpurilor semantice ale căror componente, F, sînt în număr nelimitat" (UEA, 97); este motivul pentru care prefera diverselor "hipercodificări" reținerea numai a două F retorice, ca "scheme generative": metafora și metonimia, pe care le discută pornind de la R. Jakobson (UET, 352 și urm.) Unei asemenea continue restrîngerii a retoricii i s-a opus însă G. Genette care nu agreea "reducția tropologică continuă", "ca o piele de șagii", culminînd cu declararea metaforei ca "F centrală"; dimpotrivă, Genette este convins că "figurativitatea esențială oricărui limbaj nu se reduce la metaforă" (GGrCo, 16/70, 169) și nici la "imagine" sau la "simbol", noțiuni ce par că tind "să mascheze" diversitatea de raporturi pe care le instituie celelalte F; asemenea confuzii nu pot fi întreținute decît de iluzia unei "echivalențe" între doi termeni, "chiar dacă raportul lor nu e deloc analogic".

Diversitatea pozițiilor exprimate i-a determinat pe alți cercetători să reia eforturile *Retoricii generale* de la Liège și, printr-o utilizare critică a rezultatelor, să încerce o depășire. Astfel, H. Plett a dedus din cele "cinci tipuri de deviații estetico-lingvistice" (HPT, 165) cinci mari categorii de F: 1. fonologice (= *metafone*); 2. morfologice (= *metamorfe*); 3. sintactice (= *metataxe*); 4. semantice (= *metasememe*); 5. grafemice (= *metagrafe*). Totuși și HPT a fost nevoit să remarce imposibilitatea de a izola strict diversele categorii (cf. cazurile 1 și 5), subliniind că acestea se realizează practic în marcunitatea textului.

În ce privește funcțiile pe care le pot îndeplini F, pozițiile susținute nu au fost mai puțin variate. Pentru că Cicero și Quintilian înglobau printre F și catacrezele (decî "F" create din pură necesitate lingvistică și intrate în uzul public, de tipul: "picioarele podului"), ei le și declarau "fiice ale sărăciei limbajului și ale necesității" (GGF₁, 91); poziția nu mai era însă împărțită de Fontanier și nici de Genette, acesta din urmă apreciind că F adevărată presupune o libertate de alegere și, în plus, F are o "semnificație mult mai bogată și mai complexă", fiind "ambiguă...concretă și motivată"; or, motivația "este însuși sufletul F" (GGF₁, 98).

De la funcția lor preponderent utilă în argumentația oratorică, F și-au schimbat treptat rolul, mai ales după Quintilian, căpătînd un rol ornamental și devenind un mijloc de "docere delectando" (VFR, 58). Întorcîndu-și "neoretica" la primul mod de a le concepe rolul, Ch. Perelman releva faptul că o F nu este cu adevărat argumentativă decît "dacă, antrenînd o schimbare de perspectivă, întrebuintarea ei pare normală în raport de noua situație sugerată" (VFR, 191).

HMD care crede în "necesitatea unei retorici" (cu toate insuficiențele ei) observă că la Dumarsais F însemnau "un artificiu exterior, destinat să îndepărteze limbajul literaturii de limbajul ordinar" – o teză pe care Fontanier a reformulat-o în sensul că F este "mască și cheie pentru un alt cod, limbajul secund" (HMD, 230-231); iar de la acest tip de "retorică codată" s-a trecut, în anii postbelici, la o "retorică generalizată", în care "intertextul figurilor și-a schimbat dimensiunile și regulile" (HMD, 232). Modificările acestea au avut loc paralel cu cele survenite în practica literaturii însăși; HMP₁, 138 preciza, de altfel, că: "în operă, (F) există într-o lume ritmică, sintactică, pe care o constituie, unde ele dobîndesc sens și din care nu le putem detașa decît prin ficțiune...Numai în operă și în fiecare operă ca limbaj, ritm

și sintaxă se situează simbolizarea, orientarea F". Or, cum arată H. Miterrand, dacă în proza realistă sau naturalistă, "F care este *semiosis* își găsește un suport în notația referențială care este *mimesis*", în proza modernă, F "nu mai ține de o concepție despre lumea impusă și controlată de o poetică reglată", F nu mai au "inocența unui simplu ornament", ci "marchează în enunț participarea naratorului", după "propria lor sintaxă", alcătuiind "un supracod relativ autonom, refractînd în text un sistem de relații semantice, furnizat de limbă" (HMD, 236, 238). Aceeași remarcă o făceau și alții; Genette, de ex., o exprima mai radical: în noul roman, "funcția autosemificantă a Literaturii nu mai trece prin codul F, iar literatura modernă își are retorica sa proprie, care constă tocmai – cel puțin pentru moment – în refuzul retoricii" (GGF₁, 99); grupul μ (care vedea în F o lansare în "aventura unui discurs opac" (JDR, 19)), preciza că în literatura modernă, scriitorul nu se servește de F, ci dimpotrivă, o servește; în opinia lui Todorov, F opacizează discursul, centrîndu-l asupra lui însuși și făcîndu-l "vizibil" (PRM₁, 233); încă J. Paulhan susținuse, de altfel, că retorica F "este o ipoteză de lectură indispensabilă și, prin natura ei, provizorie" – teză reluată și dezvoltată de M. Charles: "F se definește...în raporturile pe care le întretine un discurs cu o activitate de lectură", F "recucerește cvasi-totalitatea cîmpului retoric, fiind discursul însuși sub dublul aspect al producerii și al lecturii sale" (MCR, 124, 127).

Cele de mai sus aruncă – în general – o lumină favorabilă asupra rolului și însemnătății F pentru literatură, indiferent de epocă. De la poezia și oratoria greco-romană pînă la sensurile ornamentale – inclusiv religioase – ce li s-au putut acorda în scolastica epocii de mijloc, trecînd prin criza acută pe care le-au impus-o filosofii (nu numai cei raționaliști), apoi romanticii revoltați – și prin prăfuirea insuportabilă a manualelor din colegii – F și-au redobîndit treptat

interesul, mai cu seamă după jumătatea secolului nostru. Îndelungata penumbră a reputației retoricii F a fost explicată convingător de U.Eco; ea s-a datorat faptului că F "puteau fi înțelese în două moduri: ca scheme de non-expectativitate, adică SCHEME GENERATIVE, care oferă regulile de înlocuire și alte concepte; sau ca elemente prestabilite, adică EXPRESII DEJA GENERATE, scheme «retorice» în accepțiunea inferioară a cuvântului, fraze deja înscrise într-un repertoriu și oferite drept model al «scrierii frumoase» sau al «vorbirii frumoase», un repertoriu care include artificii stilistice deja experimentate, greoaie de «artisticitate», formule deja acceptate și prețuite, încărcate de prestigiu în argumentare, conotații prestabilite cu valoare emoțională fixă" (UET, 352). Or, de la Valéry și Paulhan până la grupul μ sau M.Charles, ceea ce s-a scos din nou la lumină a fost tocmai funcția de "ipoteză de lectură" a F.

Termenul F poate fi întâlnit în diverse sintagme, dintre care am menționa aici:

a) F *exemplară*. Reprezintă "o formă de exemplum retoric" ce constă din "întruparea însușirii într-un personaj". Cunoașterea îndeaproape a principalelor F rămâne în Evul mediu o cerință a poeziei culte. "Un canon stabil al acestor F îl vom găsi în poezia platonizantă a sec.XII. Ele apar acolo ca arhetipuri pe care înțelepciunea divină le-a inclus în mod prevăzător în procesul istoric" (ECL, 76).

b) F *mitică*. Sintagmă introdusă de Gilbert Durand pentru a desemna "chipurile operei". Studiul F se vrea mai puțin abstract decât acela al structurilor imaginarului; în cadrul său se acordă mai multă importanță caracterului patetic al situațiilor imaginare concrete – întemeindu-se astfel "mitocritica" (GDF, 12).

c) F *nucleară*. "...Semele nucleare ale unui semem se organizează pentru a se constitui F sa nucleară" (FRE, 8). Fr.Rastier utilizează acest concept în analizele sale; în viziunea analistului, "unitatea

semiologică" este alcătuită din "una sau mai multe F combinate cu clasele care le asigură un rol sintactic comun" (FRE, 52).

d) F *prozodică*. Prin această expresie, H.Plett înțelege să reprezinte diferitele F fonologice aparente ca aspecte ale echivalenței suprasegmentale; principalele tipuri de F sînt accentul, pauza, înălțimea sunetului și ele intervin atît în metru (la nivelul competenței fonoestetice) cît și în ritm (la nivelul performanței fonoestetice) (HPT, 197 și urm.).

e) F *ritmico-sintactică*. "Înțelegem prin F diferite forme de interacțiune între elementele ritmice și sintactice ale versului" (VJS, 151). V.Jirmunski prenumără printre F anafora, cenzura catalectică, ingambamentul ș.a.

f) F *substitutivă*. J.B.Fages numește astfel "F care operează o substituție sistematică de semnificații" (JFC₂, 123); aparțin acestei categorii: alegoria, antifraza, metafora...dar și metonimia, întrucît "operează orizontul substituției în lanțul semnificațiilor" (JFC₂, 104).

Cf. TROP; TROPOLOGIE; FIGURABILITATE; METABOLĂ; METAFONĂ; METASEMEM; METAPLASMĂ; METATAXĂ; METALOGISM; OPERAȚIE RETORICĂ.

Etim. Din lat.: *figura* = "formă", "aspect exterior".

VPn

FLUX AL CONȘTIINȚEI

(e: STREAM OF CONSCIOUSNESS; f: FLUX DE LA CONSCIENCE; g: BEWUßTSEINSTROM; i: CORRENTE DELLA COSCIENZA; r: VNUTRENNEE VREMIA; POTOK SOZNANIA)

FC este o modalitate de "reprezentare a vieții interioare în ficțiune", avînd "capacitatea de a mima mișcările psihice"

și "cursul sinuos al gândurilor spontane" (DCT, 103). Ea se bazează pe "asocierea liberă de idei" și conduce la distrugerea "tramei logice și temporale" (SBM, 439).

Literatura FC (a "curentului conștiinței" sau a "fluxului gândirii", după formulele lansate în 1884 și, respectiv, în 1890, de către filozoful american William James) este caracteristică anilor 1920-1930. În această perioadă, se manifestă un interes deosebit pentru viața profunzimilor, pentru explorarea universului mental al personajelor. În critica literară, expresia FC a fost folosită pentru prima oară, în 1918, de către romancierul englez May Sinclair.

Încă din 1925, José Ortega y Gasset a susținut ideea unei posibile continuități între realism și romanul FC. Acest tip de roman, considerat ca un moment important în evoluția formelor narative (KHL, 136), este ilustrat, mai ales, de scriitori de expresie engleză: James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf, William Faulkner. Ei încearcă să creeze senzația unei fluidități temporale, să transpună direct gândurile și impresiile personajelor sau ceea ce psihologii numesc "limbajul interior".

În anii '20, conștiința, privită de scriitori drept singura valoare autentică, devine un obiect fundamental al romanului, un "instrument de optică" (MZR, 262) al lui. Conștiința are rolul de a "semnifica elementele" povestirii, de a-i "organiza formele" (MZR, 31). Universul romanesc este construit ca o interferență sau un "joc de raporturi" (MZR, 171) între conștiința de sine și conștiința lumii. Însăși ideea de persoană dobîndește astfel un conținut nou. Romanul FC, reprezintă, după opinia lui Michel Zérafra, "o căutare a sensului și formei persoanei" într-o societate în care "omul nu întâlnește decît contingența și dezordine" (MZR, 255). El constituie o tenta-

tivă de a lupta împotriva fragmentarismului conștiințelor, a dezagregării ființei umane, a acelei "disjunții între Eu și Non Eu", care "ține de o fatalitate tragică" (MZR, 153), temă specifică pentru literatura modernă. Această literatură oferă și o nouă interpretare a temporalității românești. Timpul socio-istoric, timpul cronologic sau timpul orologiilor din romanul secolului al XIX-lea se dovedește a fi "artificial și irațional" prin confruntarea cu timpul subiectiv, cu "fluxul neted al unei conștiințe" (MZR, 262).

În critica anglo-americană (Robert Humphrey, René Wellek, Austin Warren), s-a făcut mult timp confuzia între monolog interior (*internal monologue*) și FC (*stream of consciousness* numit și *stream of consciousness technique*). Sub influența metodelor lingvistice, criticii europeni (francezi, italieni, germani), dar și unii critici americani (M.T.Friedmann, Dorritt Cohn) tind să le separe și să stabilească echivalențe între tehnicile acestui roman și diverse tipuri de discurs: stil direct, stil indirect liber sau "discurs trăit" (germ. *erlebte Rede*). Se face astfel distincția între cele două expresii. FC desemnează "fenomenul psihic în sine", iar monologul interior "verbalizarea acestui fenomen" (RBR, 188). Se are în vedere, în primul rînd, monologul raportat, lipsit de semne explicite de citare și aflat într-un context la persoana a III-a, considerat drept "marca" romanilor FC sau "cea mai directă dintre tehnicile sale" (DCT, 74).

Cf. ROMAN; MONOLOG INTERIOR; STIL INDIRECT LIBER; TIMP; CRONOLOGIE.

Etim. Din fr. *flux de la conscience*; engl. *stream of consciousness*.

ASr

FONEM

(e: PHONEME; f: PHONÈME; g: PHONEM; i: FONEMA; r: FONEMA; s: FONEMA)

F este unitatea fonică a cărei funcție constă în a semnala că o unitate lingvistică mai complexă are un sens diferit de cel al unei unități echivalente, care are o altă unitate fonică în aceeași poziție (RJE, 164).

F este cel mai mic segment lingvistic care poate fi definit prin funcția sa în limbă. Înțelegând prin aceasta raportul dintre o unitate dată și unitatea din care aceasta face parte, F constituie unitatea funcțională minimă a comunicării, dotată cu funcție semiotică.

Cercetătorii straturii sonor al limbajului au folosit, înainte și chiar după dezvoltarea fonologiei ca fonetică funcțională cu identitate bine delimitată în cadrul disciplinelor lingvistice, termenul *sunet* pe care l-au preluat din fonetica tradițională și l-au extins și la noua unitate fonică analizată din perspectiva semnificației.

Necesitatea de precizie terminologică a impus elucidarea raporturilor între sunet și F și a restrâns posibilitățile de utilizare nediferențiată. Roman Jakobson consideră că F și sunetul nu sînt identice, ci se află într-un raport de incluziune. F este integrat în sunet, îi este inerent, constituie elementul invariant al acestuia urmînd ca, în momentul comunicării orale, să i se adauge o serie de variabile care țin de emisiunea vocală propriu zisă (RJS, 94). Rezultă deci că sunetul este segmentul vorbirii în cadrul căruia funcționează F (EBE, 36) dar este mai complex decît acesta prin trăsăturile non-pertinente pe care le conține și care apar datorită particularităților vocale ale vorbitorului: voce de bărbat sau de copil, voce cunoscută sau necunoscută, caracteristici regionale și profesionale etc. Aceste trăsături fac obiectul fonostilisticii.

Diferențierea perspectivelor în analiza comunicării orale a fost propusă de Nicolai Trubețkoi care a atras atenția asupra faptului că este necesar să se țină cont de dihotomia "limbă/vorbire" deoarece semnificantul nu este același la nivelul limbii și în actul de vorbire. Consecința acestei constatări a fost crearea a două discipline fonetice complementare: fonetica și fonologia. Prima este știința sunetelor vorbirii și în această calitate studiază fenomene fizice concrete, folosind metode ale științelor naturale. A doua este știința F și folosește metode pur lingvistice, psihologice sau/și sociologice (NTP, 3). Introducerea opoziției saussuriene "limbă/vorbire", foarte sugestivă dar cu puncte vulnerabile, a fost combătută de André Martinet care propune distincția între general și particular. Astfel foneticii îi revine sarcina de a studia sunetele limbajului fără a ține cont de limba căreia ele îi aparțin, iar fonologia le consideră tocmai în funcție de apartenența la o anumită limbă (AML, 42). Deosebiri între sunet și F ca obiect de studiu au fost argumentate și pe baza altor dihotomii curente în lingvistica secolului XX ca de pildă cea propusă de N. Chomsky între competență și performanță sau cea a lingvistului danez L. Hjelmslev între formă și expresie a conținutului și respectiv a expresiei. Corelarea punctelor de vedere menționate subliniază o realitate incontestabilă, și anume cea a complementarității disciplinelor fonetice. Fonetica are nevoie de identificarea unităților funcționale, făcută de fonologie, iar fonologia are nevoie de descrierea F, făcută de fonetică.

F este prima dintre noțiunile esențiale ale studiului funcțional al straturii sonor și a fost introdusă în lingvistica modernă grație lui Baudouin de Courtenay. Multă vreme, F a fost considerat ca unitate minimală, indivizibilă, căreia îi revin funcțiile distinctivă, determinativă, delimitativă și expresivă care, împreună, constituie funcția semiotică. Cea mai importantă dintre aces-

te funcții este, fără îndoială, funcția distinctivă asigurată de raporturile opoziționale de pe axa paradigmatică și cele contrastive de pe axa sintagmatică. Necesitatea, subliniată de reprezentanții Școlii din Praga, de a specifica cît mai detaliat diferențele semnificative dintre imaginile acustico-motorii, a condus la descompunerea F în elemente și mai mici, numite trăsături distinctivă sau pertinente, care, de fapt, asigură comutarea pe axa paradigmatică. Cu începerea din acest moment al cercetării fonologice, F a fost considerat, de Roman Jakobson în primul rînd, ca fascicul de trăsături distinctivă. Limbajul fiind linear, articulația mai multor F în același timp este imposibilă pe cînd trăsăturile distinctivă ale acestuia coexistă în momentul emiterii. Fonemele [p] și [b] au mai multe trăsături comune care formează baza de comparație. Ambele sînt ocluzive bilabiale, discontinue, orale, mate, grave, bemolizate. Diferența dintre ele este asigurată de trăsăturile "sonoritate" și "tensiune" care constituie marca opozițiilor rezultate din operația de comutare. Noutatea introdusă de această poziție în analiza F duce la constatarea că "elementele ultime" ale limbajului nu sînt F ci trăsăturile lor distinctivă. Pentru a substitui fonemul [b] fonemului [p] este suficient să facem să apară trăsătura distinctivă de sonoritate proprie lui [b] și absentă în [p].

Definirea F în funcție de trăsăturile distinctivă se poate face de pe poziții diferite. Dacă acceptăm punctul de vedere al producerii F, altfel spus criteriul genetic, vom obține o sumă de trăsături articulatorii proprii vocalelor sau consoanelor. Astfel, principalele trăsături consonantice sînt: ocluzivitatea, constricția, lateralitatea, vibrația, nazalitatea, labialitatea, dentalitatea, palatalitatea, velaritatea, apicalitatea, uvularitatea, sonoritatea, surditatea, forța. Combinate în diverse formule, ele oferă, așa cum am văzut, o identitate precisă F. Dintre trăsăturile vocalice menționăm: anterioritatea sau palatalitatea, poste-

rioritatea sau velaritatea, labialitatea, oralitatea, nazalitatea (în limbile care au vocale nazale) forța, laxitatea, gradul de deschidere. În limba franceză, de pildă, trăsătura numită "deschidere" face să existe două realizări pentru fonemele "o", "e", "a", "eu", una închisă și cealaltă deschisă. Prin adăugirea trăsăturii "nazalitate", vocalele din seria deschisă cunosc și varianta nazală, datorată participării rezonatorului nazal.

F poate fi definit și din punctul de vedere al percepției. Analiza articulatorie înregistrează deja cîteva trăsături comune vocalelor și consoanelor. Analiza acustică operează doar cu două mari grupe de trăsături – trăsături de tonalitate (grav, acut) și de sonoritate (compact, difuz) – fără a ține cont de clasificările tradiționale. Astfel, trăsătura "gravitate" este identificată în fonemele consonantice difuze [p], [b], [m], [f], [v] dar și în cele vocalice precum [o] și [u]. Esențială în evidențierea deosebirilor de natură acustică este evaluarea formanțelor vocalice reprezentînd frecvența vibrațiilor pe secundă.

Pornind de la ideea că binaritatea este o calitate intrinsecă a limbii, Roman Jakobson a elaborat un model de analiză alcătuit din douăsprezece perechi care cupleză fie trăsături articulatorii, fie trăsături acustice, în funcție de opțiunea pentru "da", notat cu (+) sau pentru "nu", notat cu (-). Definiția binară a oricărui F se realizează în funcție de perechile reprezentate de trăsăturile de sonoritate – vocalic/non-vocalic, consonantic/non-consonantic, compact/difuz, tensiune/laxitate, sonoritate/surditate, nazalizat/non-nazalizat, discontinuu/continuu, strident/mat, blocat/non-blocat – precum și de cele de tonalitate – grav/acut, bemolizat/non-bemolizat, diezat/non-diezat. Consoana [r] din limba franceză cumulează următoarele trăsături: (+vocalic), (+consonantic), (+compact), (+sonor), (+oral), (+continuu), (+strident). Favoarea de care se bucură analiza acustică și, implicit, cea binară, se explică prin faptul că

granițele dintre sistemul vocalic și cel consonantic devin mai flexibile, unele trăsături, ca de pildă cea de vocalitate, fiind prezente în seria consoanelor sonante și a semiconsoanelor. În acest fel, F unei limbi sînt mai ușor reduse la un număr restrîns de compozanți ultimi iar indicii invarianți pot fi mai bine extrași grație unei constanțe perceptive. André Martinet consideră totuși că activitatea fonologică nu presupune în mod necesar aptitudini pentru cercetări instrumentale și originale, fapt care asigură definiției articulatorii a F o prioritate susținută de accesibilitatea clasificărilor propuse.

Desfășurarea actului semic a scos în evidență faptul că secvența fonică vehiculează două tipuri de informații: cele care țin de funcția reprezentativă (Trubețkoi) sau referențială (Jakobson), care au ca suport F, și cele care țin de funcția emotivă sau expresivă ale căror unități pertinente de expresie sînt *fonostilemele* (CKC, 25-26). Ca și F, *fonostilemul* este alcătuit dintr-un fascicol de trăsături, necesare și suficiente pentru a identifica un mesaj fonostilistic net determinat (PLS, 10). Ivan Fonagy folosește sintagma "mesaj secundar" și îi atribuie un caracter "gestual", definitoriu pentru variațiile de expresivitate ale "stilului vocal" (IPV, 14). Studiul trăsăturilor distinctive ale F trebuie să se îmbine cu acela al trăsăturilor expresive deoarece acestea sînt întotdeauna prezente în limbă. Spre deosebire de F, care se manifestă ca unități discrete, *fonostilemele* au tendința de a depăși un anumit punct al secvenței. Uneori trăsăturile expresive pot periclita trăsăturile distinctive, prin prelungiri vocalice sau alte schimbări articulatorii și melodice, dar, de regulă, nu există conflict între aceste două tipuri de trăsături. De altfel, fonostilistica a formulat problema existenței unor virtualități de semnificație datorate calităților distinctive, acustice sau articulatorii, ale F. Izotopia cu bază fonemică se explică prin faptul că imaginea expresivă nu se datorează F luat integral, ci

unora dintre constituanții săi ultimi, dispersați atît în consoane cît și în vocale.

În ierarhia funcțiilor F, primul loc revine funcției distinctive, generatoare de semnificație deși, în mod paradoxal, F nu posedă decît foarte rar – în cazul semnificanților monofemici – o semnificație proprie.

Cf. SUNET, FONOSTILEM, DEUTEREM, FONETICĂ, FONOLOGIE, FONOSTILISTICĂ, MOTIVAȚIE, SEMN LINGVISTIC.

Etim. Din fr. *phonème*; gr. *phônema* = "sunet al vocii" (după *phôné* = "voce").

MPv

FORMĂ-SENS

(f: FORME-SENS; g: FORM-SINN; i: FORMA-SENSO; r: ZNACIMAIA FORMA, FORMOSODERJANIE; s: FORMA-SENTIDO)

Noțiune introdusă de Henri Meschonnic pentru a defini opera literară ca tot unic și dialectic și a marca lipsa de relevanță a dihotomiilor prin prisma cărora poetica tradițională a analizat-o și judecat-o: *formă-fond, expresie-conținut, semnificant* (suport articulatoriu sau grafic) – *semnificat* (concept) etc. Deși alături de două concepte cu sens de sine stătător, H. Meschonnic, pe linia monismului dialectic pe care îl promovează, consideră că din relaționarea lor rezultă o noțiune cu totul nouă, care "nu are nimic comun cu noțiunile idealiste de *formă* și *sens*" (HMP₂, 34). F-S este deci o unitate, în sensul materialist și dialectic al termenului, adică un tot care acceptă contradicțiile componentelor sale sau, mai bine spus, după Althusser, pe care Meschonnic îl citează, o "unitate a unei structuri articulate cu dominantă", dominantă fiind în cazul de față *semnificantul*.

FUNCTIE

(e: FUNCTION; f: FONCTION; g: FUNKTION; i: FUNZIONE; r: FUNKTIA; s: FUNCIÓN)

În înțelesul său semiotic larg, de unitate narativă minimă de nivel dinamic, termenul de F acoperă un concept sintactic. Aplicat îndeosebi în poetica formelor primitive ale povestirii, el își are originea în studiile de folclor și literatură medievală. Perspectiva structurală din care s-a definit funcția în jurul anilor '70 a pus în evidență, înainte de orice, aportul tipologiilor riguroase ale basmelor și legendelor, lăsînd în umbră tot ceea ce, în cercetările anterioare, era legat de aspectele cauzale și de efectul F. Puțini își mai amintesc, de pildă, despre termenul lui Henri Bergson, *F fabulatoire* – *F fabulatrice* – (*L'Evolution créatrice*, 1903), care desemna acea proprietate originară a omenirii, de sursă intuitivă și cu urmări protectoare în plan biologic, apărută odată cu religiile, și mai apoi, după Ernst Robert Curtius, dezvoltată estetic, în creația concepută ca "joc liber" (ECL, 17-18).

Dintre înaintași, cel mai invocat rămîne V. I. Propp, care, în *Morfologia basmului* (1928), a lansat noțiunea de "F a personajului", înțelegînd ca "faptă săvîrșită de un personaj și bine definită din punctul de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea acțiunii" (VPM, 26). Observînd, pe baza culegerii lui A.N. Afanasiev, că "F personajelor constituie elemente fixe, stabile, ale basmului, independent de cine și în ce mod le îndeplinește", Propp afirmă că aceste "părți componente fundamentale ale basmului figurează mereu în același număr și în aceeași ordine". Marea diversitate a poveștilor fantastice se explică doar prin anumite variații survenite în schema de bază, "monotipică", a celor treizeci și unu de elemente esențiale (VPM, cap. III). Se poate astfel vorbi, în cadrul unei morfologii a F celor șapte personaje canonice, despre diverse tipuri

Abordînd analiza textului literar din perspectiva dualismului saussurian, poetica structurală împinge treptat în plan secund contribuția la "literaritate" a semnificantului și își îndreaptă atenția asupra semnificatului, în speță asupra "formei" (formalizabile!) care ia naștere din interrelațiile ce operează la nivelul organizării semantice a textului. Din această perspectivă, textul apare ca fiind "o formă și nu o substanță", premisă care justifică, la rîndu-i, afirmații de tipul: "nu se studiază opera, ci virtualitățile discursului literar care au făcut-o posibilă" (TTCo 8/66, 125). În acest context, semnificantul rămîne un suport neutru al sensului, pe care îl susține, dar nu îl și conține sau generează.

În contrast cu această situație, H. Meschonnic susține, din perspectivă post-structuralistă, că semnificantul este de fapt nivelul care acuză cel dintîi impactul cu realul, nivelul la care sublimază pulsionile individuale și sociale, locul unde subiectul-scriitor se întîlnește cu subiectul-cititor într-o veritabilă sinteză a *trăitului* cu *rostitul* (HMP₁, 176). Scriitura nu este numai dispunerea gîndită a sensului, numai transcriere a sa, ci manifestare concretă a trăirilor subconștiente, a pulsionilor intime care domină subiectul. "Gestul scriptural" conține și afișează nemijlocit acea parte *demens* a personalității umane refulată mereu de dominantă *sapiens*. Semnificantul conține sens deci, peste sensul "ordinar", el tinde să-l impună, iar contradicția astfel ivită și menținută conduce la acel obiect unic care este *opera literară*: formă și/sau sens, sens și/sau formă în același timp.

Cf. CRITICA RITMULUI; MONISM; RITM; SEMNIFICANȚĂ.

Etim. Din fr. *forme-sens*.

IPp

de basm. În numărul de F atribuit aceleiași personaj, variațiile privesc, afară de coincidența personajului cu "sfera sa de F", fie depășirea sferei (de pildă, același personaj este donator și ajutor), fie includerea mai multor personaje în aceeași sferă de acțiuni (de exemplu, zmeul ucis transferă altor personaje sarcina urmării eroului) (VPM, cap. VI). O altă serie de variații se explică prin divergențe în raport cu numărul sau ordinea acțiunilor. În mod normal, "schema F" se desfășoară gradat, începând cu "situația inițială" a familiei ori condiției eroului – aceasta nefiind, de fapt, o F –, cu primele șapte F, care o pregătesc pe a opta – "prejudicierea" –, după care urmează alte trei F, până la "plecarea eroului", F ce alcătuiesc "punctul de înnodare a intrigii", etc. Această descriere relevă existența unor "grupe de F" (de exemplu, de la I la VII, de la VIII la X; unele F se dezvoltă din anumite "elemente auxiliare de legătură interfuncțională", ca "informarea unui nou personaj", VPM, cap. V). De multe ori, grupurile sînt simple cupluri de F (de exemplu, II-III: "interdicție-încălcare", IV-V: "iscodire-divulgare", XVIII-XIX: "prejudiciere-remediere"). La polul opus, se află F izolate (ca "absența" ori "căsătoria", VPM, 65). Mutările în schemă provin din combinațiile diferite între variantele unor F, din inversarea ordinii F, din absența ori repetarea lor.

Alături de contribuția lui V.I. Propp, sînt recunoscute astăzi și altele, anterioare sau nu acesteia și dezvoltînd noțiuni paralele față de cea de F: "elementul" lui Joseph Bédier, (*Les Fabliaux*, 1895), "motivul" lui N.A. Veselovski (*Poetica subiectelor*, 1897-1906) îi erau cunoscute autorului *Morfologiei basmului*; aproape simultan cu acesta, Boris Tomașevski a clasificat motivele în dinamice și statice, după cum ele modifică ori nu o situație, în libere sau asociate, după cum aparțin ori nu succesiunii cronologice a faptelor (*Teoria literaturii. Poetica*, 1925; cf. AGS₁ și RBP₂). Cercetări mergînd în direcții apropiate, în dome-

niul tipologiei narative a folclorului au făcut Antti Aarne, apoi Smith Thompson; printre anticipările F lui Propp se numără și "imaginea" care, după A.A. Potebnea "este un predicat constant pentru subiecte variabile" (cf. ISS).

În perioada înfloririi structuralismului, problema F a revenit în actualitate, o dată cu definițiile sale anterioare. Din perspectiva lui A. J. Greimas, F desemnează "predicatul dinamic" și e diferită de "alificare", care se referă la "predicatul static". Împreună cu un număr de actanți, F și calificarea produc mesajul "ca o combinatorie de sememe" (AGS₁, 123). Un mesaj funcțional este "un algoritm de F, adică o succesiune de F avînd un sens", în timp ce mesajul calificativ ține de o clasă de determinări care, "deși aparent succesive, se supun unui principiu de ordine ce le poate transforma în taxinomii"; modelele corespunzătoare celor două tipuri de mesaje se caracterizează, în primul caz, printr-o îmbinare de ordin algoritmic, implicînd o consecuție de F, în al doilea caz, printr-o îmbinare de ordin clasificatoriu, fondată pe relații de conjuncție-disjuncție (AGS₁, 128). Sintaxa descriptivă elementară diferențiază două clase de sememe, cea a actanților și cea a predicatelor, acestea din urmă divizîndu-se în F și calificări. Dificultățile survin cînd e vorba de asamblarea F, căci "menținerea izotopiei de-a lungul descrierii, operînd condensări și expansiuni de F, e o problemă de măsură, care introduce elemente jenante de apreciere subiectivă" (AGS₁, 164).

În același timp cu Greimas (și în tradiția lui Propp și Tomașevski), Roland Barthes face din F primul nivel de sens al textului narativ, definit ca unitate minimă, constituită din "orice segment al istoriei ce se prezintă ca termen al unei corelații" (RBP₂, 17). Unitate de conținut în care contează nu cum, dar ce anume este spus, F este reprezentată cînd prin unități superioare frazei, cînd mai mici decît ea. Ca și F de dimensiuni transfractice, acestea din urmă țin de universul

discursului, căci "ele depășesc atunci nu fraza, căreia îi rămîn material inferioare, ci nivelul de denotație, ce aparține, ca și fraza, lingvisticii propriu-zise" (RBP₂, 19). F pure sînt cele distribuționale (de exemplu, cumpărarea unui revolver, legată de utilizarea lui); restul F, caracterizate ca integrative, sînt "indici" și trimit la concepte mai mult sau mai puțin difuze, necesare sensului povestirii, din perspectiva nivelelor superioare – cel al acțiunii personajului și cel al narațiunii: e vorba de indici caracterologici ai personajelor, de informații relative la identitatea lor, de notații de atmosferă, etc. (RBP₂, 20); TTG și TTP₁ preiau distincția F-indici sub numele de predicat verbal-predicat adjectival). O analiză mai amănunțită deosebește două subclase de indici – propriu-ziși și informațivi și împarte ansamblul F în F cardinale sau nuclee și catalize, care umplu spațiul rămas între nuclee; de la RBP₂, termenul de nucleu e preluat de către JDR₁, care îl studiază mai ales prin optica operațiilor retorice de suprimare, adjoncțiune și suprimare-adjoncțiune (JDR₁, 286-291). O tipologie literară corespunzătoare celor două mari clase de F deosebește, după Barthes, povestirile funcționale – povestirea populară, de pildă –, de cele indiciale – de exemplu, romanul psihologic – și de cele mixte (RBP₂). O mare atenție a fost acordată relației dintre F și agentul care o realizează în textul literar. Pentru Greimas, F apare alături de actant, iar modelele funcționale sînt dominate de cele actanțiale, ierarhic superioare, căci "odată actanții constituiți în categorii, ei vor putea furniza cadrele structurale, permițînd organizarea conținuturilor degajate prin analiza predicativă" (AGS₁, 129). Etienne Souriau a delimitat, în teatru, șase personaje, pe care le numește F (ESS). În anii '70, F este definită, din perspectivă post-greimasiană și în directă legătură cu ideile pionierilor ruși ai cercetării, ca "variabilă dependentă, determinată ori de cîte ori sînt determinate variabilele independente pe care le leagă" (JKT₁, 13;

cf. JKR, 26). În același fel, "F propozițională" cuprinde, după ISS, o "invariantă" – predicatul – și anumite "variabile" care numai înlocuite de constante fac din F un enunț, adevărat sau fals, după caz (ISS, 9). Despre textul literar, CBP arată că "structura povestirii nu se bazează pe o secvență de acțiuni, ci pe o îmbinare de roluri", altfel spus, F nu reprezintă doar o acțiune pură, căci ea leagă personajul-subiect de procesul-predicat (CBP, 168): "Orice evoluție a intrigii afectează simultan fie același personaj din mai multe puncte de vedere, fie mai multe personaje", de aceea structura povestirii apare alcătuită dintr-un "fascicul de roluri care traduc, fiecare în registrul propriu, dezvoltarea unei situații de ansamblu" (ibidem). F se definește întotdeauna, deci, din punctul de vedere al unui personaj, agent sau pacient al acțiunii, și nu intră într-o succesiune de F decît din aceeași perspectivă ("victoria", de exemplu, nu urmează "luptei" decît admițîndu-se că același personaj e antrenat în confruntare).

În general, toți autorii observă că situația evocată în opera literară este ra-reori simplă, sistemul F și actanților fiind în cele mai multe rînduri complex. După AUL, trebuie considerate, în fiecare caz, de o parte, modelele actanțiale în pluralitatea lor, de cealaltă, combinațiile și transformările acestor modele. De la "F sintactică" îndeplinită de actant în "faza de bază" a povestirii, pînă la complicarea ansamblului relațiilor de suprafață între roluri și actori, distanța e mare, dar, "dialectizată puțin", analiza actanțială restituie modul de funcționare a conflictului (AUL, 2.); este important să se observe că formele concrete ale modelelor realizate sînt legate de istoria genului și de ideologie și că principiul care motivează subiectul este, în ultimă instanță, "dorința" freudiană (narcisismul, pulsiunea morții, dorința de Celălalt). După numărul raporturilor funcționale, AUL clasifică mai multe combinații de actanți: cele triunghiulare ("triunghi activ", format din subiect,

obiect și opozant, cel "psihologic", din emițător, subiect și obiect, cel "ideologic", din subiect, obiect și destinatar; modelele multiple, ca și cele care rezultă dintr-o "alunecare", dau variații infinite, atât în teatru, cât și în roman, și chiar în poezie (AUL).

Prin urmare, noțiunea de F, alături de cele de personaj, actant sau rol, este fundamentală pentru înțelegerea structurilor narative, la nivelul lingvistic, al frazei, și la cel mai larg, al discursului. Ea se definește ca unitate minimă a conținutului acțiunii din povestire, ca proces sau predicat dinamic.

Un alt sens al termenului se referă la asumarea "F narative" de către naratorul povestirii, adică a sarcinii de a povesti. După G. Genette, alături de F "extranarative" (meta-narativă sau de regie, de comuncare, testimonială și ideologică), F narativă, indispensabilă, transpune în domeniul poeziei narațiunii schema jakobsoniană a funcțiilor limbajului (GGF3, 261-263; despre mai multe F narative, ca echivalente narative ale aceluiași F definite de R. Jakobson, a vorbit și Claude Ollier, Noui, 200). Pentru L. Dolezel, F narativă, numită "F de reprezentare", și F "de control" se numără printre F obligatorii exercitate de către narator, cele ale personajului fiind F de participare la acțiune și de interpretare; pe de altă parte, există F opționale ale naratorului – de interpretare și, când el se identifică cu un personaj, F de acțiune, reprezentare și control (JLT, 27-28; se consideră că opoziția funcțională narator-erou este inconciliabilă, deoarece acesta din urmă e dotat cu F de acțiune, niciodată însă cu cea de reprezentare sau control, în timp ce naratorul îndeplinește exclusiv F de reprezentare și control).

Un alt sens al termenului de F narativă apare la JFT: studiind narațiunea sub aspectul unora din efectele sale, el crede necesară "o teorie a câmpurilor istoriei – lingvistice și sociale – în legăturile și deplasările lor" (JFT, 71), care ar avea drept obiect "limbajul încărcat de

forța sa de acțiune (...) în F sa recitativă sau narativă" (JFT, 112), creatoare de mituri și ideologii. Ar fi însă o eroare să se absolutizeze termenul de F a naratorului și, în sensul lui Propp, cel de F a personajului, mai cu seamă în studiul prozei cu nuanțe complexe: toate textele pot fi privite ca avataruri ale unui model unic, dar – observă RBZ – fiecare text mare își are individualitatea sa, capabilă de a produce o infinitate de evaluări.

Cf. PERSONAJ; INDICE; INFORMANT; AGENT.

Etim. Din fr. *fonction*; lat. *functio-onis*.

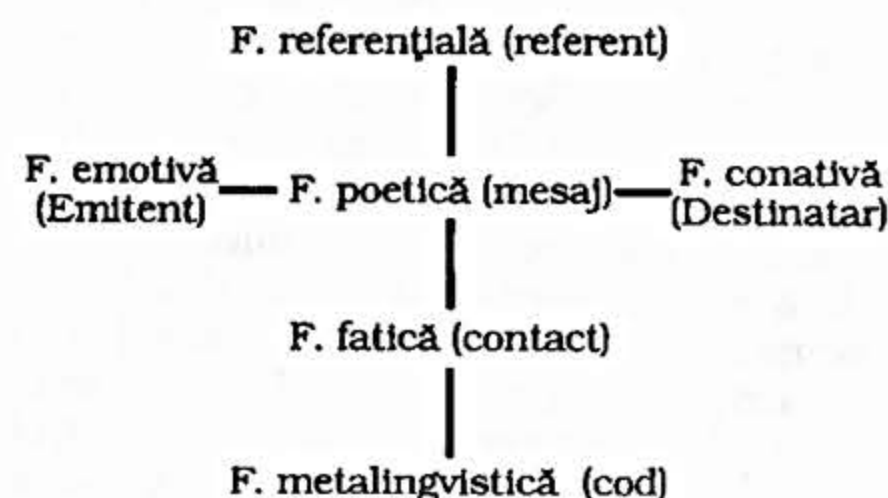
MCp

FUNCTII ALE LIMBAJULUI

(e: LANGUAGE FUNCTIONS; f: FONCTIONS DU LANGAGE; g: SPRACHFUNKTIONEN; i: FUNZIONI DEL LINGUAGGIO; r: FUNCTII RECI, FUNCTII JAZÍKA; s: FUNCIONES DEL LENGUAJE)

Concept general pentru a desemna forma particulară pe care o împrumută un enunț în funcție de scopul în care a fost elaborat și contextul în care acționează. În 1934, Karl Bühler propune o primă clasificare, distingând trei FL fundamentale, *referențială*, *expresivă* și *injonctivă*, în raport cu cei trei factori care intervin în elaborarea și enunțarea unui mesaj: *emitentul*, *referentul* (obiectul mesajului), *destinatarul*. În 1960, modelul lui Bühler este reluat de Jakobson, care îl nuanțează și îl completează, deosebind un număr de șase funcții: *referențială*, *emotivă* (*expresivă*, la Bühler), *conativă* (*injonctivă*, la Bühler), *fatică*, *metalingvistică*, *poetică*. Fiecărui component

al schemei comunicaționale îi corespunde astfel o funcție specifică:



a) **FUNCȚIA REFERENȚIALĂ.** Funcție fundamentală a limbajului prin care indivizii unei colectivități își comunică informații asupra realului înconjurător sau asupra reacțiilor pe care acestea le provoacă. Este funcția normală pe care o îndeplinește orice act discursiv purtător al unei informații. Este inseparabilă de celelalte funcții, pe care le însoțește în cadrul discursului chiar și atunci când țelul acestuia nu este neapărat informația.

b) **FUNCȚIA EMOTIVĂ.** Centrată direct pe emitent, ea vizează expresia directă a atitudinii subiectului față de conținutul mesajului său. Se manifestă concret în discurs prin modificări la nivelul trăsăturilor suprasegmentale (accent, durată, intonație) sau prin interjecții.

Astfel, spre exemplu, adverbul de afirmație *da* poate căpăta prin intonație valori inverse devenind în fapt o negație. "Bună ziua", rostit cu intonații diferite, se încarcă cu valori locuționare foarte diverse. La fel, o interjecție poate ține locul unei întregi fraze.

c) **FUNCȚIA CONATIVĂ.** Este centrată pe destinatar. Mesajul îl vizează direct și urmărește obținerea unei reacții imediate din partea sa. În discurs, mărcile sale specifice sînt *vocativul* și *imperativul*.

Pe baza acestei funcții, prin considerarea unei persoane absente ca destina-

tar al mesajului, se pot obține efecte incantatorii.

d) **FUNCȚIA FATICĂ.** Mesajul urmărește cu precădere stabilirea, prelungirea comunicării sau întreruperea ei, în vederea verificării circuitului sau a calității recepției. De la banalul "Alo, mă auziți?", pînă la:

"DOMNUL SMITH: Hm.

(*Tăcere*)

DOAMNA SMITH: Hm, hm.

(*Tăcere*)

DOAMNA MARTIN: Hm, hm, hm.

(*Tăcere*)

DOMNUL MARTIN: Hm, hm, hm, hm.

(*Tăcere*)"

(E. Ionescu, *Cîntăreața cheală*)

e) **FUNCȚIA METALINGVISTICĂ.** Mesajul este centrat asupra codului și urmărește explicarea anumitor componente ale discursului în vederea recepției lor corecte de către destinatar. Astfel, într-un dialog, locutorul poate fi întrerupt de interlocutor și întrebat: "Ce doriți să spuneți de fapt, nu înțeleg?", emitentul mesajului urmînd să dea explicațiile necesare. În alte cazuri, chiar emitentul este acela care poate anticipa o atare situație, oprindu-se pentru a da explicații.

Este o F foarte importantă pentru învățare în general și pentru învățarea limbii în special. În cadrul tulburărilor generate de "afazie", pierderea aptitudinii "metalingvistice" joacă un rol important.

f) **FUNCȚIA POETICĂ.** În definirea acesteia, Jakobson pleacă de la următoarea întrebare: "Ce face dintr-un mesaj verbal o operă de artă?" (RIE, 210). Pentru a găsi răspuns la această întrebare, el caută explicația în "rudimentele" de "literaritate" care apar chiar în cadrul discursului normal, în formulele publicitare sau în sloganurile politice. Este vorba de acele formule paronomastice de tipul "*l'affreux Alfred*" "*I like Ike*" (RJE, 219) care atrag atenția asupra mesajului ca atare sau, mai exact spus, care prin forma mesajului reușesc, în același timp, să impună mai bine atenției

conținutul său. Elementul care determină efectul locuționar al acestor formule este echivalența instituită prin codaj între componentele mesajului. Pentru Jakobson, mecanismul "literarității" nu este cu mult diferit: "echivalența" este promovată la gradul de principiu structurant al textului poetic (*textul poeziei*). Acest lucru este posibil grație celor două axe pe care se structurează: *limba*, pe de-o parte, și *discursul*, pe de altă parte, în speță *axa selecției* (paradigmatică) și respectiv *axa combinației* (sintagmatică). "Echivalența" literarizantă apare prin suprapunerea celor două axe sau, mai bine zis, "funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinației" (RJE, 220). Așadar, într-un discurs "normal", pentru ca decodarea corectă să aibă loc, va trebui ca mesajul să fie codat într-o manieră clară, lipsită de ambiguități. Acest lucru se realizează printr-o redundanță gramaticală, care protejează mesajul împotriva ambiguității și distorsiunilor apărute la nivelul receptării. Dimpotrivă însă, în cazul textului poetic (*textul poeziei*) redundanța crește anormal și atinge nu numai mărcile gramaticale, ci toate nivelele discursului, începând cu componentele sonore și elementele suprasegmentale și ajungând până la lexic și sintagmă: "În poezie, fiecare silabă este pusă în raport de echivalență cu toate celelalte silabe ale aceleiași secvențe; orice accent de cuvânt este socotit a fi egal cu oricare alt accent de cuvânt; la fel, neaccentuat este egal cu neaccentuat; lung (prozodic) este egal cu lung; limita cuvântului este egală cu limita de cuvânt" (cf. RJE, 220). Astfel, mesajul pare să-și capete o oarecare independență pentru sine, în afara conținutului semantic. Mai bine zis, în afară de acest conținut, din cauza redundanței neobișnuite care îl caracterizează, el atrage atenția asupra propriei forme, care devine astfel ea însăși un conținut al percepției, alături de conținutul semantic vehiculat: "Ceea ce caracterizează funcția poetică a limbajului – spune Jakobson – este vizarea (*Einstel-*

lung) = atitudinea față de mesajul ca atare, accentul pus pe mesaj pentru el însuși" (RJE, 218). Ca efect de suprafață al funcției poetice apare ceea ce poeticienii au denumit "reificare" a mesajului, cuprinzând totodată în această noțiune și o critică a teoriei jakobsoniene, întrucât a existat tentativa de a absolutiza forma insolită a mesajului și a face din ea un scop în sine reducând "literaritatea" numai la acest aspect și închizând astfel textul într-un *autotelism* care anulează funcția referențială a mesajului poetic. Jakobson are însă intuiția acestei exagerări, atrăgând atenția că FL nu se concretizează niciodată izolat, ci în diferite combinații în care una dintre ele ocupă locul de dominantă. Funcția referențială este prezentă în orice act discursiv, oricare ar fi dominantă discursului. În textul poetic (*textul poeziei*) funcția poetică este deci dominantă și nu exclusivă: "Supremația funcției poetice asupra funcției referențiale nu obliterează referința (denotația), dar o face ambiguă" (RJE, 238). O critică severă a teoriei poetice jakobsoniene a fost întreprinsă de Georges Mounin, care îi reproșează lui Jakobson de a fi introdus, pentru definirea "literarității", alături de "echivalență", "așteptarea frustrată", aceasta din urmă producând de fapt "insolita-re" (*ostranenie*) textului: "(...) dacă funcția poetică este această operație de *ostranenie*, toate raționamentele asupra simetriilor, recurențelor și paralelismelor cad: ele sînt umplutura dintre contraste, trebuie deci să le explicăm – dacă nu mergem pînă a le nega necesitatea, cum ar fi logic să o facem și cum au făcut-o unele curente poetice." (GMdAr, 60/75). Totuși, chiar dacă nu explică prea clar relația dintre "echivalență" și "așteptare frustrată", prin introducerea acestui raport Jakobson are intuiția unei dialectici a ordinii și dezordinii care este consubstanțială textului poetic, conferindu-i dinamism, deschidere, viabilitate.

Cf. *INSOLITARE; LITERARITATE*.

Etim. Din fr. *fonctions du langage*.

IPp

H

HIPERBOLĂ

(e: HYPERBOLE; f: HYPERBOLE; g: HYPERBEL; i: IPÈRBOLE; r: GHIPERBOLA; s: HIPÉRBOLE)

Definițiile actuale ale H, continuându-le pe cele mai vechi, fac din această figură un echivalent al exagerării: prin aceeași formulare – "exagerare a termenilor" – ea este explicată atât de către BPL cît și de HMR. De obicei, H e înțeleasă ca amplificare și opusă diminuirii practicate de o altă figură, litota. ODD definește simetric H și litota, ca "mărire", respectiv "micșorare cantitativă a uneia din proprietățile unui obiect, a unei stări, etc." (ODD, 354). După HMR, cele două figuri aparțin clasei "presiunilor" (fr. *pressions*) – care, la rîndul ei, se numără printre "ingeniozități" (fr. *astuces*). S-a remarcat însă și faptul că însăși diminuarea poate fi înțeleasă ca un exces, de unde dubla sursă a H, produsă "fie măbind, fie micșorînd imaginea obiectului (de obicei concret)" (GDE, 78-79); H este deci una din "figurile insistenței", în timp ce litota, produsă prin atenuarea expresiei, pentru a lăsa să se înțeleagă mai mult

decît se spune, se numără printre "figurile ambiguității". De cele mai multe ori H este exprimată adjectival, dar se poate prezenta și verbal ori substantival, prin realizări metaforice; există de asemenea combinații ale H cu alte figuri ca perifriza, hipalaga, gradația și epizeuxis (GDE, 78-79).

Despre frecvența H în limbajul cotidian, dar și de-a lungul istoriei, de la Alcibiade pînă la prețioșii francezi și la romantici, s-a ocupat HMR. Este presupusă de asemeni existența anumitor motivații psihologice ale acestei figuri, generată – s-a spus – de sentimente puternice sau de nevoia de a ridiculiza (GDE, 78). Înclinației către exagerare îi este opusă, pe de altă parte, norma preciziei și sobrietății, care rezervă H misiunea de a interveni numai la momentul oportun (HMR, 495-496; cf. recomandările retoricii tradiționale, de la Quintilian la Dumarsais). A fost remarcată existența unor H de utilizare comună, intrate în corpul expresiilor idiomatice ale diverselor limbi (GDE, 79). Ținînd cont de o asemenea frecvență a H, rămîne de văzut dacă nu cumva această figură ajunge – cum afirma Seneca – la adevăr prin minciună.

Grupul din Liège explică funcționarea H preluând termenii tradiționali și adăugându-le argumente semantice: "Se spune mai mult pentru a spune mai puțin, sau, ca să vorbim ca Fontanier, se «măresc» lucrurile, ceea ce înseamnă modificarea semnelor intensive" (JDR₁, 201). Rețin atenția, și de astă dată, asocierile și diferențele stabilite între H și litotă, care poate sfârși în tăcere, în timp ce H nu are limite, putându-se dezvolta anarhic. Există totuși o anumită "tăcere hiperbolică", care sugerează "ceea ce s-ar putea spune în plus", căci "există o manieră hiperbolică de a trata litota" (ibidem). Ca și tăcerea hiperbolică, H

este, după JDR₁, un metalogism obținut prin adjoncțiune simplă, deosebit de repetiție, pleonasm și antiteză, care sînt adjoncțiuni repetitive.

Oricum, dincolo de abuzurile care disimulează o realitate minoră și de măsura de goliciune pe care o trădează, apreciată sau nu, H rămîne, incontestabil, una dintre cele mai comune figuri retorice.

Cf. LITOTĂ.

Etim. Din fr. *hyperbole*; gr. *hyper* = "peste" și *ballein* = "a arunca".

MCp

I

INGAMBAMENT

(e: ENJAMBEMENT; f: ENJAMBE-MENT; g: ENJAMBEMENT; i: INGAMBAMENTO; r: PERENOS; s: ENCABALGAMIENTO)

Aplicat în versificația clasică, I desemnează acea ruptură dintre metru și sintaxă prin care o frază începută într-un vers, în loc să se oprească la sfîrșitul acestuia, este continuată la începutul celui următor. I este deci definit ca non-concordanță între diviziunea metrică și cea sintactică (VJS, 154), între unitatea de vers și cea de sintaxă (HMR, 406), între pauza metrică și cea verbală – gramaticală sau semantică (ODD, 242), între sunet și sens (MBV₁, 45). S-a ajuns astfel ca el să fie socotit o figură retorică ce "neagă, în parte, metrul": grupul din Liège îl așază printre figurile sintaxei – metataxe – și anume printre cele obținute prin suprimare (JDR₁, 107-108). În general, definițiile I se referă mai mult la prelungirea frazei pînă la începutul versului al doilea, neprecizînd dimensiunea lui în primul vers: poate fi deci vorba despre întreaga sa lungime (HMR, 406) sau despre o ultimă sec-

vență a lui. Metrica franceză, una dintre cele mai riguroase, admite îndeobște că grupul de silabe care continuă I în versul al doilea, deci ultima parte din I, este un *rejet* (MCP, 24-25; din limba franceză, acest termen a fost preluat în altele; cf. VJS).

În materie de execuție, M. Grammont, primul cercetător al rostirii I francez, a observat că acesta, contrar așteptărilor, păstrează pauza de la sfîrșitul versului și ultimul accent ritmic al acestuia: "În timp ce în versurile obișnuite vocea coboară la finalul fiecărui vers, vocea rămîne susținută și suspendată la sfîrșitul aceluia care conține I; prin această se trezește atenția auditorului, care rămîne în așteptare cît timp durează pauza; apoi, cum vocea nu a coborît, ea va trebui, în vederea realizării «rejet»-ului, să crească în intensitate sau să-și schimbe intonația" (MGP, 109). Același autor admite că există și I care nu facilitează pauza după primul vers, dar tot el afirmă că cele mai reușite I comportă această oprire. Alături de pauză și de accentul ritmic final din primul vers, identice cu cele ale versurilor fără I, rima este aceea care contribuie la evidențierea I ca abatere de la normă (MGP,

109-110). După MGP, prețioase observații despre durata, curba melodică și ritmul versului cu I a făcut HMR. În versificația românească, MBV₁ a constatat existența asemănătoare a pauzei finale și a accentului rimei (MBV₁, 46).

În unele lucrări, se vorbește despre anumite specii de I. După criteriile de conținut ori de resurse psihologice, HMR distinge I "încordat" – cu diverse teme (I de forță, de așteptare, de malicie, dezamăgit, de limită depășită, vizual, gestual, de cădere, de ridicare, de farmec) și, pe de altă parte, I "continuu" –, efect al vorbăriei, emfazei sau pasiunii nestăpânite, care distruge ritmul versului, unde nici cezura, nici rima, nu mai opresc vocea, aceasta urmînd "firul drept al frazei" (HMR, 408-413). Din altă perspectivă, V. Jirmunski definește două tipuri, în funcție de poziția pauzei sintactice din interiorul versului: în "rejet", ea limitează fraza care vine din versul anterior, iar în "contre-rejet", ea începe fraza care trece spre versul ulterior și se termină acolo (VJS, 154). Pentru HMR, primul tip este I propriu-zis, iar al doilea reprezintă "contra-I" –, deoarece termenii de *rejet* și *contre-rejet* sînt operanți doar în structura unui singur vers (*rejet*-ul se referă la prelungirea frazei dincolo de cezura, iar *contre-rejet*-ul la oprirea ei în cursul primului emistih: "prin urmare I declanșează o situație de *contre-rejet* în versul al doilea", HMR, 406); în alt fel, dacă I se oprește la cezura, se vorbește de I cezural (VJS, 154), sau I la emistih (MGP, 112): după HMR, această variantă, ca și I prelungit pe toată lungimea versului al doilea, este un fals I (HMR, 416-417). Dincolo de asemenea subtilități, definiția lui Jean Mazaleyrat, mult mai suplă, afirmă că I poate fi sau foarte scurt, cînd începe la finele versului întîi și sfîrșește în prima parte a următorului, sau foarte lung, cînd cuprinde ambele versuri: "un grup sintactic de o lungime oarecare, început într-un emistih sau vers își găsește dezvoltarea într-o parte sau în totalitatea

emistihului sau versului următor" (cf. AKC, 104).

Istoric vorbind, regimul I a fost analizat mai ales în sistemele de versificație legiferate timpuriu, unde el era privit ca un fenomen "colocvial", ireverențios în raport cu normele (VJS, 154). Astfel, după practicarea lui sistematică în sec. al XVI-lea, I francez a fost respins de Malherbe și Boileau, ajungînd a fi recomandat chiar în zilele noastre cu moderație (MGP, 109-110). Asemenea canoane explică de ce I a constituit una dintre revendicările clamate în toate epocile liberatoare: Hugo și Gautier, mai apoi simboțiști, au reclamat dreptul de a-l întrebuiți, pînă cînd, o dată cu apariția versului liber, a dispărut și satisfacția infracțiunii de la normă (pentru istoria I, cf. MGP, HMR, VSV). În versificația românească, absența codului rigid, ca și unele particularități ale limbii fac din I o realitate mult mai puțin dramatică decît în poezia franceză: tolerînd în mod egal versul scurt și cel lung, poezia tradițională a permis o frecvență ridicată a I – sau "încălcării", în terminologia lui MBV₁ – ca procedeu al desfășurării frazei; în plus, cezura și emistihul fiind fluctuante, terminologia legată de *rejet* în interiorul versului devine inutilă (MBV₁, 47-48).

Desemnînd un vechi procedeu ritmico-sintactic resimțit ca o abatere în sistemele de versificație strîns codificate, I rămîne un termen vehiculat și după emanciparea poeziei moderne, valabil atît timp cît vor exista cititori de poezie, clasică sau nu. Nu se cuvine să uităm astăzi că, dispărut odată cu eliberarea versului de tiraniile metricii, I a constituit, de fapt, unul din primii pași pe această cale.

Cf. CEZURĂ, METRU.

Etim. Din. it. *ingambamento*.

MCp

INSOLITARE

(e: A-EFFECT, AMBIGUITY; f: ÉCART, ISOLEMENT; g: VERFREMDUNG, ENTFREMDUNG; r: OSTRANENIE)

Termenul I a fost lansat de V. Șklovski în 1917 (*Arta ca procedeu*), poeticianul rus înțelegînd prin acest cuvînt modalitatea de a vedea lucrurile dincolo de contextul lor firesc. V. Șklovski consideră că transferul unui obiect din sfera de percepție obișnuită în sfera unei noi percepții produce o modificare semantică specifică, ce intră și ea în definiție. Mai tîrziu, I. Tinianov numește I funcție de semnificare a unui procedeu, în timp ce M. Bahtin o consideră "funcție a izolării" (MBL, 97). Din cele spuse mai sus, se înțelege că fenomenul I antrenează viziunea autorului (o nouă *vedere* a obiectului, cum spune Șklovski), practica textuală (aplicarea procedurii I în text ca *izolare=etalară a cuvîntului, a sunetului, sensului, tonului, ritmului, timpului narațiunii* etc.) și receptarea. Critica franceză subliniază ultima implicație a I, considerînd că aceasta se produce în cititorul individual, putîndu-se transforma, chiar pentru același cititor, de la o lectură la alta. Mai mult decît atît, se afirmă că I funcționează numai în receptor (cititor, ascultător), în timp ce în text ea este doar o virtualitate. Deși în parte este adevărată, opinia aceasta este contrazisă de realitatea textului și a limbajului poetic care este un limbaj secund, întemeiat tocmai pe procedeu de izolări și devierii (*écart*). I este, în ultimă instanță, o condiție a *poeticității* și ca atare ea este prezentă în toate artele: în literatură, în pictură, în sculptură, în muzică și în dans. Așa cum au conceput-o formalistii ruși, I se apropie de fenomenul *ambiguității* teoretizat de W. Empson (cf. WET) și de fenomenul *écart* pus în evidență și teoretizat de stilistica franceză.

Cf. DEVIERE; AMBIGUITATE.

LCt

INTERTEXTUALITATE

(e: INTERTEXTUALITY; f: INTERTEXTUALITÉ; g: INTERTEXTUALITÄT; i: INTERTESTUALITÀ; r: INTERTEKSTUAL'NOST'; s: INTERTEXTUALIDAD)

Concept de mare circulație în cercetarea literară a ultimelor două decenii, preluat, în esența sa, de Julia Kristeva – care l-a introdus sub acest nume în terminologia literară – de la teoreticianul rus M. Bahtin. Plecînd de la studiul *dialogismului* (1929) în romanele dostoevskiene (MBP₂), Bahtin ajunge să definească această "relație a fiecărui enunț cu alte enunțuri" drept o caracteristică fundamentală a discursului, integrînd-o unei teorii a enunțării (TTE). Kristeva (1967) limitează zona de cercetare la discursul literar și declară determinanță pentru existența textului literar relația acestuia cu alte texte (literare și neliterare), pe care o numește I: "... orice text se construiește ca mozaic de citate, orice text este *absorbție și transformare* (s.n.) a unui alt text. În locul noțiunii de intersubiectivitate se instalează cea de I, iar limbajul poetic se citește, cel puțin, ca *dublu*" (JKS₁, 146). Reluată de numeroase ori, definiția kristeviană se nuanțează, se îmbogățește continuu, ca sub impulsul unei "obsesii" a explicitării – o dovadă în plus a complexității conceptului: "Limbajul poetic apare ca un dialog de texte; orice secvență se face în raport cu o alta provenind dintr-un alt corpus, astfel încît orice secvență este dublu orientată: către actul de reminiscență (evocarea unei alte scriituri) și către actul de somatie (transformarea acestei scriituri)" (JKS₁, 181-182); "Semnificatul poetic trimite la alți semnificați discursivi, astfel încît în enunțul poetic sînt lizibile mai multe alte discursuri. Se creează astfel în jurul semnificatului poetic un spațiu textual multiplu ale cărui elemente sînt susceptibile de a fi aplicate în textul poetic concret. Vom numi acest spațiu un *spațiu intertextual*."

109-110). După MGP, prețioase observații despre durată, curba melodică și ritmul versului cu I a făcut HMR. În versificația românească, MBV₁ a constatat existența asemănătoare a pauzei finale și a accentului rimei (MBV₁, 46).

În unele lucrări, se vorbește despre anumite specii de I. După criteriile de conținut ori de resurse psihologice, HMR distinge I "încordat" – cu diverse teme (I de forță, de așteptare, de maliție, dezamăgit, de limită depășită, vizual, gestual, de cadere, de ridicare, de farmec) și, pe de altă parte, I "continuu" –, efect al vorbăriei, emfazei sau pasiunii nestăpânite, care distruge ritmul versului, unde nici cezura, nici rima, nu mai opresc vocea, aceasta urmînd "firul drept al frazei" (HMR, 408-413). Din altă perspectivă, V. Jirmunski definește două tipuri, în funcție de poziția pauzei sintactice din interiorul versului: în "rejet", ea limitează fraza care vine din versul anterior, iar în "contre-rejet", ea începe fraza care trece spre versul ulterior și se termină acolo (VJS, 154). Pentru HMR, primul tip este I propriu-zis, iar al doilea reprezintă "contra-I" –, deoarece termenii de *rejet* și *contre-rejet* sînt operanți doar în structura unui singur vers (*rejet*-ul se referă la prelungirea frazei dincolo de cezura, iar *contre-rejet*-ul la oprirea ei în cursul primului emistih: "prin urmare I declanșează o situație de *contre-rejet* în versul al doilea", HMR, 406); în alt fel, dacă I se oprește la cezura, se vorbește de I cezural (VJS, 154), sau I la emistih (MGP, 112): după HMR, această variantă, ca și I prelungit pe toată lungimea versului al doilea, este un fals I (HMR, 416-417). Dincolo de asemenea subtilități, definiția lui Jean Mazaleyrat, mult mai suplă, afirmă că I poate fi sau foarte scurt, cînd începe la finele versului întii și sfîrșește în prima parte a următorului, sau foarte lung, cînd cuprinde ambele versuri: "un grup sintactic de o lungime oarecare, început într-un emistih sau vers își găsește dezvoltarea într-o parte sau în totalitatea

emistihului sau versului următor" (cf. AKC, 104).

Istoric vorbind, regimul I a fost analizat mai ales în sistemele de versificație legiferate timpuriu, unde el era privit ca un fenomen "colocvial", ireverențios în raport cu normele (VJS, 154). Astfel, după practicarea lui sistematică în sec. al XVI-lea, I francez a fost respins de Malherbe și Boileau, ajungînd a fi recomandat chiar în zilele noastre cu moderație (MGP, 109-110). Asemenea canoane explică de ce I a constituit una dintre revendicările clamate în toate epocile liberatoare: Hugo și Gautier, mai apoi simbolistii, au reclamat dreptul de a-l întrebuița, pînă cînd, o dată cu apariția versului liber, a dispărut și satisfacția infracțiunii de la normă (pentru istoria I, cf. MGP, HMR, VSV). În versificația românească, absența codului rigid, ca și unele particularități ale limbii fac din I o realitate mult mai puțin dramatică decît în poezia franceză: tolerînd în mod egal versul scurt și cel lung, poezia tradițională a permis o frecvență ridicată a I – sau "încălcării", în terminologia lui MBV₁ – ca procedeu al desfășurării frazei; în plus, cezura și emistihul fiind fluctuante, terminologia legată de *rejet* în interiorul versului devine inutilă (MBV₁, 47-48).

Desemnînd un vechi procedeu ritmico-sintactic resimțit ca o abatere în sistemele de versificație strîns codificate, I rămîne un termen vehiculat și după emanciparea poeziei moderne, valabil atît timp cît vor exista cititori de poezie, clasică sau nu. Nu se cuvine să uităm astăzi că, dispărut odată cu eliberarea versului de tiraniile metricii, I a constituit, de fapt, unul din primii pași pe această cale.

Cf. CEZURĂ, METRU.

Etim. Din. it. *ingambamento*.

MCp

INSOLITARE

(e: A-EFFECT, AMBIGUITY; f: ÉCART, ISOLEMENT; g: VERFREMDUNG, ENTFREMDUNG; r: OSTRANENIE)

Termenul I a fost lansat de V. Șklovski în 1917 (*Arta ca procedeu*), poeticianul rus înțelegînd prin acest cuvînt modalitatea de a vedea lucrurile dincolo de contextul lor firesc. V. Șklovski consideră că transferul unui obiect din sfera de percepție obișnuită în sfera unei noi percepții produce o modificare semantică specifică, ce intră și ea în definiție. Mai tîrziu, I. Tinianov numește I funcție de semnificare a unui procedeu, în timp ce M. Bahtin o consideră "funcție a izolării" (MBL, 97). Din cele spuse mai sus, se înțelege că fenomenul I antrenează viziunea autorului (o nouă *vedere* a obiectului, cum spune Șklovski), practica textuală (aplicarea procedurii I în text ca *izolare=etalară a cuvîntului, a sunetului, sensului, tonului, ritmului, timpului narațiunii* etc.) și receptarea. Critica franceză subliniază ultima implicație a I, considerînd că aceasta se produce în cititorul individual, putîndu-se transforma, chiar pentru același cititor, de la o lectură la alta. Mai mult decît afit, se afirmă că I funcționează numai în receptor (cititor, ascultător), în timp ce în text ea este doar o virtualitate. Deși în parte este adevărată, opinia aceasta este contrazisă de realitatea textului și a limbajului poetic care este un limbaj secund, întemeiat tocmai pe procedeu de izolări și devierii (*écart*). I este, în ultimă instanță, o condiție a *poeticității* și ca atare ea este prezentă în toate artele: în literatură, în pictură, în sculptură, în muzică și în dans. Așa cum au conceput-o formalistii ruși, I se apropie de fenomenul *ambiguității* teoretizat de W. Empson (cf. WET) și de fenomenul *écart* pus în evidență și teoretizat de stilistica franceză.

Cf. DEVIERE; AMBIGUITATE.

LCt

INTERTEXTUALITATE

(e: INTERTEXTUALITY; f: INTERTEXTUALITÉ; g: INTERTEXTUALITÄT; i: INTERTESTUALITÀ; r: INTERTEKSTUAL'NOST'; s: INTERTEXTUALIDAD)

Concept de mare circulație în cercetarea literară a ultimelor două decenii, preluat, în esența sa, de Julia Kristeva – care l-a introdus sub acest nume în terminologia literară – de la teoreticianul rus M. Bahtin. Plecînd de la studiul *dialogismului* (1929) în romanele dostoevskiene (MBP₂), Bahtin ajunge să definească această "relație a fiecărui enunț cu alte enunțuri" drept o caracteristică fundamentală a discursului, integrînd-o unei teorii a enunțării (TTE). Kristeva (1967) limitează zona de cercetare la discursul literar și declară determinantă pentru existența textului literar relația acestuia cu alte texte (literare și neliterare), pe care o numește I: "... orice text se construiește ca mozaic de citate, orice text este *absorbție și transformare* (s.n.) a unui alt text. În locul noțiunii de intersubiectivitate se instalează cea de I, iar limbajul poetic se citește, cel puțin, ca *dublu*" (JKS₁, 146). Reluată de numeroase ori, definiția kristeviană se nuanțează, se îmbogățește continuu, ca sub impulsul unei "obsesii" a explicitării – o dovadă în plus a complexității conceptului: "Limbajul poetic apare ca un dialog de texte; orice secvență se face în raport cu o alta provenind dintr-un alt corpus, astfel încît orice secvență este dublu orientată: către actul de reminiscență (evocarea unei alte scriituri) și către actul de somatie (transformarea acestei scriituri)" (JKS₁, 181-182); "Semnificatul poetic trimite la alți semnificați discursivi, astfel încît în enunțul poetic sînt lizibile mai multe alte discursuri. Se creează astfel în jurul semnificatului poetic un spațiu textual multiplu ale cărui elemente sînt susceptibile de a fi aplicate în textul poetic concret. Vom numi acest spațiu un *spațiu intertextual*.

Prins în I, enunțul poetic este un sub-ansamblu al unui ansamblu mai mare, care este spațiul textelor aplicate în ansamblul nostru" (JKS₁, 255).

Apariția conceptului de I ca și marea sa audiență, productivitate, sînt în general justificate ca o reacție necesară față de o serie de dominante – cu tendință monopolizatoare – din cercetarea literară a anilor '60: prin I sînt atacate "miturile" Subiectului, al Autorului ca proprietar al sensului, al textului autonom, suficient sieși (MAiSh, 1/83; cf. PCT). Optica intertextuală face din text o "operă colectivă" (Butor; cf. LPI, 382), îl deschide unui "dincolo" pe care poetica imanenței i-l refuzase, îi redă dimensiunea "socialității" (RBT₁).

De fapt, necesitatea acestei deschideri fusese simțită și formulată (chiar dacă fără să i se dea, întotdeauna, amploare teoretică) și de alții, înaintea Juliei Kristeva. În 1966, Tzv. Todorov afirmă că "... este o iluzie să crezi că opera are o existență independentă. Ea apare într-un univers literar populat de operele deja existente, în care se integrează. Fiecare operă de artă intră în relații complexe cu operele trecutului ce alcătuiesc, în funcție de epocă, diferite ierarhii" (TTCo, 8/66, 126). Punctul de vedere al lui I.N. Tinianov (1929) avea însă deja rigoarea teoriei: el concepea ca funcție literară propriu-zisă a unui text (deci condiție de existență a acestuia) capacitatea de a stabili "o corelație fie cu seria literară, fie cu seria extraliterară" (MPL, 593) – în termeni kristevieni, funcția intertextuală. Kristeva va lărgi însă considerabil sfera noțiunii de I, lărgind sensul noțiunii de text (LVsPo, 27/76) (de fapt, definirea I rămîne o problemă strîns legată de definirea textului). Pentru Tinianov, "seria extra-literară" este formată din sisteme de semnificare neliterare, precum limbajele orale; ea nu părăsește deci cîmpul verbalului. Kristeva extinde "seria extra-literară" la sisteme simbolice neverbale, la ea noțiunea de text devenind sinonimă cu "sistem de semne". "Termenul de I desem-

nează transpunerea unui (sau a mai multor) sisteme de semne în altul; dar de vreme ce termenul a fost adesea înțeles în sensul banal de «critica surse-lor» unui text, îi vom prefera pe acela de *transpunere*, care are avantajul de a preciza că trecerea de la un sistem semnificativ la altul cere o nouă articulare tetică – a poziționalității enunțative și denotative" (JKR, 59-60); "Metoda transformățională ne obligă deci să situăm structura literară în ansamblul social considerat ca un ansamblu textual. Vom numi această interacțiune textuală care se produce în interiorul unui singur text. Pentru subiectul cunoscător, I este o noțiune care va indica modul în care un text citește istoria și se inserează în ea" (s.n.) (Teo, 266).

În ceea ce privește legătura I cu abordarea comparativistă a literaturii, în speță cu teoriile "influențelor", ale "surselor", chiar dacă nu e de identitate (cf. Kristeva, Barthes, Zumthor ș.a.) pare să fie mai degrabă de recuperare a acestora decît de respingere, pentru că, în sens restrîns, I vizează totuși fenomenele de "influență", chiar dacă le vede într-un mod mult mai complex, ca "intercondiționare multidimensională și dinamică" (IMM, 122). De altfel există puncte de vedere conform cărora I e cea care ar trebui recuperată de comparativism și nu invers (AGD, 194).

Intens folosit în cercetarea literară, adoptat de zone diferite ale acesteia (poetică, stilistică, semiotică etc.), conceptul de I a cunoscut multiple și variate încercări de definire și, în consecință, folosiri în accepții tot atît de variate, foarte restrînse sau foarte largi, de la plasarea sa printre caracteristicile structurale ale unui anumit tip de texte, pînă la identificarea cu însuși conceptul de literaritate.

Principala problemă a definirii I rămîne cea a "frontierelor" sale, adică a "frontierelor" textelor care se pot interrelaționa, de fapt, a "frontierelor" textului. În funcție de aceasta, opiniile se grupează, în mare, în jurul a trei accepții:

una foarte restrînsă, care situează I în interiorul textului literar, între elementele structurii sale (I internă); una curentă, de relaționare a diferitelor texte literare (I propriu-zisă); una foarte largă, prin care I iese în afara literaturii, legînd textul literar de "textul infinit", de "textul lumii" (I externă).

Tabloul acestor grupări de opinii pune în evidență tendințele oarecum expansioniste ale conceptului (în special în accepțiile sale extreme) și, prin ele, riscul unei autodistrugerii: dacă totul devine intertextual, nimic nu mai este intertextual. În sensul foarte restrîns, I încalcă terenul referinței interne a textului. Ea este o falsă I pentru că nu se sprijină pe alteritatea corelațiilor, restabilind, în fond, autonomia textului, imanența lui. L. Dällenbach, care o identifică în tehnica "punerii în abis" (*mise en abyme*) (LDiPo, 27/76), distingînd, alături de I generalizată și I restrînsă, o *auto-textualitate*, și-a atenuat punctul de vedere în lucrarea consacrată respectivei tehnici (LDR). La fel, capacitatea fiecărui text literar de a prelua, prelucra, asimila elemente din textul lumii (istorie, societate, "producția umană în totalitatea ei" (CHT, 17), este în fond o problemă ce ține de funcția reprezentativă a literaturii.

Într-o viziune la fel de largă cu a Kristevei, concepe și R. Barthes I, atunci cînd vorbește de "imposibilitatea de a trăi în afara textului infinit, fie că acest text este Proust, sau ziarul, sau ecranul televizorului: cartea face sensul, sensul face viața" (RBT, 59). Ea s-ar realiza "nu pe calea unei filiații reperabile, a unei imitații voluntare, ci pe aceea a unei *diseminări*" (s.n.) (RBT, 101). "Diseminarea" apare astfel, pentru Barthes, ca mod specific de funcționare a I; văzută ca o adevărată "hifologie" (hyphos = pînză de păianjen, țesut) ("fragmentarea vechiului text al culturii, al științei, al literaturii și *diseminarea* (s.n.) trăsăturilor sale după formule de nerecunoscut" (RBS, 15)), termenul dispune de o indiscutabilă forță de sugestie, fără să se

constituie totuși într-un concept precis delimitat (PCT, 92). La fel de sugestivă este și imaginea pe care o construiește Barthes pentru intertext, preluînd expresia lui Ph. Sollers, de "traversare a scriiturii": "textul în măsura în care traversează și este traversat" (RBrTg, 47/71).

Și pentru P. Zumthor I îmbrățișează o zonă foarte largă, care se extinde dincolo de limitele literaturii. Recunoscută drept concept foarte profitabil pentru cercetător, I "dă socoteală de modul de existență a textelor": "Fiecare text este intertext, zonă de unire unde se întretaie două serii textuale: ceea ce aș numi, în lipsă de altceva mai bun, *mențiunea* și *dicțiunea*. Mențiunea: vecinătatea largă pe care o formează situația de enunțare și tot ceea ce, în ordinea social-istorică, o determină. Dicțiunea: vecinătatea restrînsă a frazelor care preced și urmează enunțul" (PZcPo, 27/76, 322). Altfel spus, contextul verbal și extraverbal.

Laurent Jenny restrînge sensul I și imprimă în același timp o direcție precisă "travaliului" intertextual. I apare, în felul acesta, ca o "transformare și asimilare a mai multor texte operate de către un text centralizator care deține *leadership-ul* sensului". Se precizează, totodată, că "putem vorbi de I numai cînd sîntem în măsură să reperăm într-un text *elemente structurate* (s.n.) anterior, dincolo de nivelul lexemului, bineînțeles, dar oricare ar fi nivelul lor de structurare" (LJS, 262). Este cea mai explicită definiție a I care se sprijină (cum era și necesar) pe diferența sa specifică.

Ceea ce desemnează G. Genette prin I este doar un aspect al fenomenelor îndeobște numite "intertextuale" (și pe care el le subsumează apelativului general de *transtextualitate*): "o relație de coprezență între două sau mai multe texte, adică, eidetic și cel mai adesea (prin) prezența efectivă a unui text în altul" (GGP, 8). Este evident caracterul restrictiv al definiției sale, care plasează I la nivelul strict al literarului.

Teoria I la Kristeva este o teorie a producerii textului: "dispozitivul inter-

textual" este un model genetic. Dar studiul aceluiași dispozitiv se dovedește tot atât de profitabil și în teoria receptării textului (a lecturii). (CHT, IMM).

Pentru M. Riffaterre, faptul că "textul literar este o rețea unde se întrepătrund texte anterioare" (MRS, 234) interesează în primul rând realizarea sensului, deci lectura. Ca "mecanism propriu al lecturii literare (plurale) care conduce la semnificanță (și nu doar la sensul lecturii lineare, neliterare)", I este identificată (și) de Riffaterre cu însăși literaritatea. Ea se impune, ca fenomen literar, prin perceptibilitatea sa (conform tezelor de bază ale stilisticii riffaterriene (MRE)). În felul acesta, i se recunoaște dependența față de competența cititorului, față de nivelul său de cultură, față de capacitatea sa de a depista *agramaticalitățile* – văzute de Riffaterre ca "urme" ale intertextului sau indici ai acestuia – mai ales când I nu este explicită ci implicită, deci mult mai vulnerabilă la trecerea vremii și la schimbările culturale.

Cît privește reperarea intertextului implicit, Riffaterre se distanțează de Barthes – pe terenul comun al lecturii plurale: Barthes acordă totală libertate subiectivității cititorului, extinde deci la infinit câmpul intertextului și – în consecință – pe cel al lecturilor posibile; pentru Riffaterre, textul – "ansamblu structurat", cu expresivitate stilistică orientată, controlată (în linii mari) de autor (MRE), rămîne obiectul unei lecturi "disciplinate", iar intertextul implicit – locul unui acord (între anumite limite, desigur) – al cititorilor (MRS).

Circumscrierea intertextului riffaterrian este mai dificilă, cu atât mai mult cu cît folosirea acestei noțiuni alternează adesea cu folosirea noțiunii de *hipogramă* (MRS). Afirmția că "intertextul este ansamblul textelor care pot fi apropiate de cel pe care îl avem sub ochi, ansamblul textelor regăsite în memorie la lectura unui pasaj determinat" (MRI, 4) nu le exclude pe cele care se subordonează teoriei sale hipogramatice de derivare a textului. Conform lor, intertextul poate

fi orice "enunț verbal preexistent", chiar și numai un cuvînt, fiind de ajuns "ca un trop să pună cuvîntul în relief, iar contextul să indice o transformare a structurii (negație sau inversiune a unuiu dintre seme), pentru ca sociolectul întreg să servească de intertext" (MRS₁, 175; cf. PCT, 93). Intertextul riffaterrian, dacă nu este văzut în accepția largă a Kristevei sau a lui Barthes, de text infinit – al lumii, al societății, al istoriei – are totuși un sens suficient de larg pentru a cuprinde toată zona verbalului. I apare astfel ca transformare de semne lingvistice în semne literare, deci ca practică literară propriu-zisă, specificitatea unui text literar constînd tocmai în "perceperea lui ca summum al jocurilor de limbaj" (MRS, 60).

Din aceeași perspectivă a textului literar ca "semiosis", Jonathan Culler examinează I ca o teorie a condițiilor de semnificare, prin interferarea codurilor (cf. PCT, 93).

Data fiind vastitatea domeniului I s-au încercat numeroase ordonări, organizări ale datelor care-l alcătuiesc, în scopul stabilirii unor tipologii. Criteriile folosite au fost variate (multe dintre ele preluate din clasificările schițate chiar de Bahtin): frontierele I (cf. supra), intensitatea prezenței sale în text, implicarea auctorială, forma de manifestare, nivelul la care se manifestă, gradul de prelucrare a elementelor preluate.

Se vorbește, astfel, de o I *generală* (*generalizată*), de un "continuum" intertextual ca și de o I *restrînsă*, condiție de existență a anumitor tipuri de texte (deci marcă de gen) care nu "semnifică" decît în comparație cu altele ("haiku"-ul japonez, de ex. cf. CKC, 132); se vorbește de o I *puternică* (la Borges, de ex. cf. CHT) și de una *slabă* (Bahtin face chiar din gradul de intensitate al dialogismului o condiție a deosebirii dintre poezie și proză); se distinge între o I *intenționat* practică de autor și una *involuntară*, datorată impregnării sale cu datele unui context – cultural, social, istoric etc.; I poate fi, de asemenea, *explicită* (materia-

lizată în text, de obicei, prin reproducerea elementelor împrumutate – de ex. *citatul* sau *implicită*, difuză, ascunsă (prin prelucrarea subtilă a respectivelor elemente, de ex. *aluzia*, *reminiscența*); ea se poate situa la nivelul conținutului sau la cel al expresiei textului, păstrîndu-și, desigur, dimensiunea semantică (CKC, 130).

Modul de desfășurare a "travaliului" intertextual constituie o altă fațetă a I.

Sub influența gramaticii generativ-transformaționale, J. Kristeva – și, în acord cu ea, majoritatea cercetătorilor – au declarat drept tipică pentru relațiile dintre texte operația de *transformare*. Michel Arrivé atrage însă atenția asupra "modificării de conținut" pe care o comportă transformările intertextuale și care le disting de cele din gramatica generativ-transformațională (MAPLa, 9/73).

Laurent Jenny, la rîndul său, stabilește trei tipuri de "tratamente" intertextuale: *verbalizarea* (în cazul relațiilor cu un (niște) sistem(e) de semnificare ne-verbal(e)), *linearizarea* (ordonarea elementelor), *încadrarea* (asigurarea coerenței de formă și conținut). P. Zumthor vorbește de *variație* (introducerea într-un text, în mod literal sau aluziv, a unor părți dintr-un text preexistent: *citare*, *reminiscență*), *duplicație* ("combinaire disjunctivă a două discursuri între care se stabilește, în text, o relație de tip 'alegoric'", PZC, 325) și *conjuncție* ("combinaire simbiotică (...) de două (sau uneori mai multe) coduri distincte", PZC, 330).

Sînt studiate, de asemenea, figurile retorice proprii I, printre care: paronomaza, elipsa, amplificarea, hiperbola, antifraza (LVsPo, 27/26); metonimia, parafraza (PZC); clișeu (MRS).

Tabloul cel mai sistematic și mai riguros conceput al întregii problematice intertextuale este însă cel al lui G. Genette. "Transtextualitatea" sau "trascendența textuală a textului" ("trascendență" folosită ca antonim al "imanenței") este "tot ceea ce-l pune în relație, manifestă sau secretă, cu alte texte" (GGP, 7). For-

mele sale sînt: 1) I (cf. definiție supra): *citatul* (formă explicită, literală); *plagiatul* (formă mai puțin explicită, dar literală), *aluzia* (și mai puțin explicită, și mai puțin literală). (În privința formelor implicite – adesea ipotetice – de I, precum *aluzia*, care pun în mod special problema *perceptibilității*, Genette se plasează, în mod declarat, pe o poziție diferită de cea a lui Riffaterre, interesat – acesta din urmă – de micro-structurile semantico-stilistice, deci de "figurile punctuale" și nu de "operă considerată în structura sa de ansamblu" (GGP, 9); 2) *paratextualitatea* – relația (mai puțin explicită și mai distantă) întreținută, în cadrul ansamblului format de o operă literară, de textul propriu-zis și *paratextul* său: titlu, subtitlu, prefete, postfete, note marginale, motto-uri, ilustrații, etc., – toate tipurile de semnale accesorii, cu valoare pragmatică deosebită; 3) *metatextualitatea* – relația de "comentariu" care leagă un text de altul, despre care vorbește, fără să-l citeze neapărat sau să-l numească; 4) *hipertextualitatea* – relația de derivare prin transformare sau imitație care unește un text B (hipertext) de un text anterior A (hipotext); formele sale: *imitația*, *parafraza*, *parodia*; Genette consideră acest tip de relație ca un aspect universal al literarității: "nu există operă literară care, într-o oarecare măsură și în funcție de lecturi, să nu evoce vreo alta și, în acest sens, toate operele sînt hipertextuale" (GGP, 16); 5) *arhitecturalitatea* – este relația de apartenență a textului la un gen, la un tip de discurs, mod de enunțare; cea mai abstractă și mai implicită dintre relațiile transtextuale, arhitecturalitatea poate fi cel mult semnalată printr-o mențiune paratextuală (titlură: *Poezii*, *Eseuri*, etc. sau infratitlură: indicația "roman", "poeme", care însoțește titlul).

După cum se vede, Genette nu s-a interesat decît de relațiile propriu-zise dintre texte, lăsînd deoparte, în mod deliberat, relațiile acestora cu "realitatea extratextuală", cu "cîmpul socio-cultural de apartenență" a textului, obiect al

unui posibil al șaselea tip de transtextualitate, *contextualitatea*, pe care îl propune P. Cornea (PCT, 95), pe linia Kristeva, Barthes, ș.a.

Un caz aparte al *metatextualității* lui Genette îl poate reprezenta ceea ce Zumthor preia de la L. Perrone-Moisés sub numele de *I critică* "care rezultă dintr-o muncă de absorbție și re-elaborare a altor texte (critice) prin și în cel pe care-l scriu" (PZP, 82). În fond, textul critic este, prin definiție, un "discurs între-texte", critica fiind dintotdeauna intertextuală, pentru că pune problema "scrierii unui text despre alt text, a unui text care dialoghează cu un altul" (LPI, 372). Desigur că între *I literară* propriu-zisă și *I critică* există diferențe: aceasta din urmă este întotdeauna declarată și păstrează o poziție secundă, de filiație față de textul analizat. Nu e mai puțin adevărat, totuși, că discursul critic modern, prins în mișcarea generală de întrepătrundere a genurilor, tinde să ștergă frontierele care-l separă de literatură propriu-zisă (cf. Blanchot, Barthes, Butor) și să se constituie într-o "scriitură suverană" (LPI), spațiu al unei adevărate *I*.

Discurs intertextual în sine, discursul critic nu este mai puțin un discurs despre *I*, deci teren al unei *I* de gradul doi (ceea ce readuce în discuție problema comparativismului). În orice caz, prin *I critică*, imaginea statutului complex al *I* – funcție vitală a literaturii, tip de relație între texte, dispozitiv ce reglează geneza ca și receptarea textului literar – se completează cu *I* ca grilă de abordare (avizată) a textului.

Cf. *DIALOGISM, DISEMINARE, IDEOLOGEM, LITERARITATE, TEXT*.

Etim. Din fr. *intertextualité*.

CDm

INTONAȚIE

(e:INTONATION; f: INTONATION; g: INTONATION; i: INTONAZIONE; r: INTONAȚIA; s: ENTONACIÓN)

I este curba melodică definită de variațiile de înălțime ale articulației suneților, în cursul emisiei unei fraze (CKC, 59).

Studiul *I* nu poate fi întreprins fără a recurge la observațiile asupra funcționării accentului. Provocată, ca și accentuarea, de rupturile de tonalitate, *I* întârește, în unele limbi, funcția culminativă și demarcativă a accentului, semnalând, și ea, sfârșitul sintagmelor. De altfel, trăsătura care marchează variațiile crescânde sau descrescânde ale curbei melodice poartă numele de "intonem" și se poate suprapune accentului.

Principala funcție a *I* este de natură calitativă. Spre deosebire de foneme, care sînt elementele vide de semnificație, intonemele pot fi interpretate ca unități ale primei articulații (AML, 59). Sensul frazei "Ești acolo" va fi identificat după cum *I* urcă (întrebare, mirare, bucurie) sau coboară (asertiune, regret). *I* funcționează deci ca "un comentariu perpetuu" al vorbirii și chiar al gândirii. Nu vorbim și nici nu citim mental fără să intonăm (CBT₁, 88). Interpretarea unităților intonative ca unități de semnificație explică rezerva anumitor lingviști în privința includerii prozodiei în domeniul fonologiei (AML).

I evidențiază caracterul decisiv al semnificatului în identificarea faptelor de limbă cu caracter denotativ sau conotativ. Ea poate vehicula aceleași informații ca unele unități sintactice sau lexicale. De aceea se deosebesc *I denotative* (cu incidență asupra conținutului referențial al mesajului) de cele *conotative* (cu incidență asupra locutorului – starea emoțională, apartenența geografică sau socială etc.). Există conotații care cumulează cele două valori astfel încât *I* îi revine funcția de a semnaliza lipsa de neutralitate a subiectului.

Raportînd elementele prozodice numite și *prozodeme* la funcția referențială, Roman Jakobson precizează cu un plus de rigoare raporturile lor cu semnificația. Dacă fonemele diferențiază semantic semnele lingvistice, accentul și *I* au rolul de a segmenta și grada semnificația, de a realiza un "apel la referință". Astfel, *I* interogativă anunță că enunțul s-a terminat și că locutorii sînt rugați să continue discursul. Ca orice expresie afectivă sau conativă, *I* are un raport direct, imediat, cu ceea ce îi servește de "signatum" (AML, 60).

În afara legăturii permanente cu sensul, nuanțată după participarea la realizarea acestuia, elementele prozodice trebuie distinse în funcție de unitățile lingvistice în care se integrează. Acestea sînt cuvîntul fonologic (pentru accent) și fraza pentru *I* (PGA, 43).

Unitățile accentuale și cele intonative sînt entități distincte în analiza fonologică. Noțiunile de intonem (accent + *I*) și de prozodem (orice unitate suprasedimentală care afectează un segment mai mare decît fonemul – accent, ton, *I*) dovedesc simultaneitatea caracteristică manifestării factorilor prozodici. Necesitatea de a le preciza funcțiile duce la clasificarea lor, din acest punct de vedere. Funcțiile atribuite *I* sînt: funcția sintactică (segmentatoare și selectivă), funcția enunțativă (dinamica informațională) și funcția expresivă (MME).

Unitățile intonative identificate constituie un sistem opozițional permițînd comutarea pe axa paradigmatică și combinarea pe axa sintagmatică. Pierre Delattre a stabilit zece unități de bază, etalate pe patru nivele: unitatea de comandă (de la 4 la 1), paranteza joasă (1-1), continuitatea minoră (2-3), continuitatea majoră (2-4), finalitatea (2-1), cheștiunea (2-4), paranteza înaltă (4-4), exclamația (4-1), interogația (4-1) și implicația (2-4). Raporturile opoziționale și contrastive dintre aceste unități permit exercitarea funcției sintactice (segmentarea în constituanți imediați) și a celei selective (alegerea constituantului

de frază) (PDiFm, 64/69, 12). În cele mai multe cazuri, mai ales în frazele alcătuite dintr-un singur grup ritmic, cele două funcții se exercită simultan. În frazele care comportă mai multe unități intonative, constituantul de frază este realizat de ultima dintre aceste unități. În fraza asertivă "Mîine diminează/ voi culege flori/ din grădina bunicii." concatenarea melodică antrenează o unitate intonativă de continuitate minoră, una de continuitate majoră – ambele suitoare – și o unitate de finalitate care, de regulă, presupune coborîrea spre nivelul 1. Înlocuirea acestei ultime unități cu o unitate de cheștiune, care urcă de la nivelul 2 la 4, va transforma fraza în interogativă totală.

I frazei interogative presupune o selecție între unitatea de cheștiune și unitatea interogativă, care coboară de la nivelul 4 la 1 pentru a urca din nou, ușor, cu ultima silabă. Marca interogației rămîne deci oricum *I* ascendentă, subliniind faptul că se așteaptă suita enunțului. Distincția planurilor de incidență este realizată deci după raportul stabilit între structura de suprafață (discursivă) și structura profundă (fraza subiacentă), reprezentată de răspuns. Întrebarea aparține structurii de suprafață și este marcată de *I*, de ordinea inversată a secvenței sau de folosirea unui formant special ca perifriza interogativă sau/și cuvîntul introdusător interogativ (TCG, 386). Se observă deci o specializare a *I* în funcție de alcătuirea sintactică a interogativei: interogația totală va uza de unitatea intonativă de cheștiune (2-3) iar interogația parțială de cea de interogație (4-1+).

În planul periodic al discursului, *I* marchează raporturile interpropoziționale pe care le pune în legătură cu cele intrapropoziționale. Ca stimuli stilistici, aceste raporturi plasează *I* în zona de intersecție a prozodiei și a fonostilisticii. Expresivitatea poate perturba total deprinderile intonative curente, mai mult sau mai puțin neutre. Funcția expresivă amplifică funcțiile lingvistice relevate,

înțelegerea analitică a frazei vorbite. Expresivitatea maximală se manifestă mai ales în versuri. I este unul din elementele importante ale sub-structurilor particulare care intră în alcătuirea sistemică a poemului. Ca element structural, ea are un rol decisiv în sensul armonizării structurii intonaționale a poeziei în general și aceea a unei clase determinate de poezie (ILS, 263). I ritmică și I semantică formează ceea ce fonologii numesc o "opozitie corelativă".

Unitățile intonative delimitate de intoneme depind de înțelegerea textului, de disponibilitatea interpretului de a sesiza tonalitatea principală și tonalitățile secundare. Apartenența lor la codul fo-

nostilistic și, mai ales, profitul pe care "stilistica efectelor" îl poate obține din interpretarea lor, impune gradarea studiului I în două etape, dintre care prima se oprește asupra funcțiilor sintactice, cu expresivitate minimală, iar a doua asupra efectelor de expresivitate maximală prezente în opera literară, unde I este o "mărime istorică", cu un evident rol de semn (ILL, 188).

Cf. ACCENT, RITM, INTONEM, PROZODEM, PROZODIE, MELODIE, TONALITATE.

Etim. Din fr. *intonation* < lat. medieval *intonare*.

MPv

JURNAL INTIM

(e: DIARY; f: JOURNAL INTIME; g: TAGEBUCH, i: DIARIO; r: DNEVNIK; s: DIARIO)

Ji este o specie a literaturii de confesiune apărută la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea (Maine de Biran, Benjamin Constant, Stendhal), ca rezultat al individualismului romantic și al unei schimbări de perspectivă asupra noțiunii de persoană. Integrat mult timp în genul autobiografic, Ji tinde să dobândească astăzi o anume autonomie. Mai ales critica germană vede în acest tip de scriere intimistă un gen constituit.

Deși considerat "expresia cea mai adecvată a literaturii subiective" (TVOx, 151), "demersul cel mai autentic", "mărturia cea mai puțin convențională asupra persoanei eului" (AGJ, 43), Ji a creat întotdeauna teoreticienilor săi mari dificultăți în ceea ce privește definirea, clasificarea și analiza structurilor formale. Polivalența sa, suplețea, disponibilitatea sa continuă au putut fi invocate ca argumente. La aceasta se adaugă ambiguitatea acestui text subiectiv, na-

tura paradoxală a Ji, manifestarea cea mai pură a intimității, dar destinat unui cititor posibil. Dacă în timpul romantismului se vorbea despre o "neliniște" a comunicării, în secolul al XX-lea noțiunea de public-cititor ocupă un loc din ce în ce mai însemnat în meditațiile intimiștilor, iar majoritatea Ji sînt publicate încă din timpul vieții autorilor lor, condiție a afirmării acestor texte ca gen.

Ji este, prin excelență, "o formă deschisă, nedefinită, neterminată" (PLP, 170). În absența unei definiții generice riguroase, a unor reguli stricte, teoreticienii Ji au reținut o serie de trăsături distinctive ale acestui tip de literatură subiectivă.

Ji poate surprinde un moment de criză sau se poate întinde pe o perioadă mai lungă a existenței, înregistrînd și datînd cu regularitate evenimentele vieții interioare a naratorului, devenit "centru de observație și de convergență" (AGJ, 87). Pericolele acestei literaturi se datoresc unui exces de introspecție, cele mai importante fiind: depersonalizarea, distrugerea ființei incapabile să acționeze, sterilitatea pe planul creației. Tentativa conduce la un eșec dacă intimistul nu realizează că

analiza sa are, în mod inevitabil, un caracter limitat și dacă el nu face apel la exterior.

Evenimentele lumii înconjurătoare nu dobîndesc o rezonanță decît prin reflexia lor în conștiința celui care redactează textul subiectiv. Distincția tradițională: jurnal intim sau psihologic și jurnal extern sau anecdotic – sau, după formula lui Jung, introvertit și extravertit – nu este decît iluzorie. Exemplele pure, cazurile limită nu există decît rar, majoritatea JI fiind, de fapt, jurnale mixte. Clasificările variate care au circulat, avînd ca principal criteriu conținutul notațiilor, țin de preponderența unuia dintre aspecte: liric, memorialistic, romanesc; jurnal personal, jurnal documentar, jurnal-cronică; jurnal egotist, jurnal-mărturie, jurnal de creație.

Mai recent (cf. Jou) a fost propusă o tipologie lingvistică, obținută prin suprapunerea celor două axe care formează principalele categorii verbale ale textului: axa personală și axa temporală, tipologie care poate conduce la o descriere mai exactă a diverselor sale modalități, ca și la o comparare cu formele subiective apropiate.

Aspectul cotidian al notațiilor, care nu urmăresc o ordine precisă, are drept efect "scriitura fărîmîtată" (PLP, 271) sau "fragmentarismul" (Jou, 221) discursului. Intenția de itinerar spiritual oferă totuși acestor texte o "continuitate în discontinuitate" (Jou, 285), iar scriitura intimistă are, în cele din urmă, un caracter dinamic și structurant.

JI nu fixează decît anumite momente, imagini instantanee, stări sufletești, impresii și note de lectură. El nu este supus, în principiu, decît ordinii temporale, unei rigori cronologice, unei "focalizări pe momentul prezent" (DCT, 237), în ciuda imixtiunilor posibile ale amintirilor sau ale unor reflecții retrospective. În condițiile acestui decalaj temporal, a absenței unei "sincronizări între expresie și experiență" (DCT, 237), are loc o contaminare între jurnal și alte scrieri personale. Intimistul folosește

atunci procedeele memorialistului și ale autobiografului. Caracterul de memorial este apreciat, de altfel, de Maurice Blanchot, ca natural în cazul JI, provenit din "mișcarea de a scrie în timp" și care permite autorului să păstreze cu eul său "un contact viu și adevărat" (MBE, 20).

JI, care nu are de semnat "decît un pact – calendarul", este complet "degațat de forme", "docil mișcărilor vieții și capabil de toate libertățile" (MBV, 271). El păstrează o permanentă impresie de spontaneitate, practica JI reprezentînd, de aceea, după opinia lui Philippe Lejeune, "un fel de grad 0 în căutările formale ale construcției textului" (PLP, 266). Manifestare a imediatului, scriitura subiectivă – proprie atît notațiilor cotidiene, cît și narațiunii retrospective sau corespondenței – trebuie să ofere o "imagine autentică a personalității celui care «ține condeiul»" (JSR, 89).

JI a fost interpretat, mult timp, în special ca un document trăit, valoros prin bogăția sa intelectuală și afectivă, prin noua perspectivă pe care o aduce asupra autorului lui, "forma de scriere cea mai aptă să furnizeze cunoașterea exactă în domeniul vieții personale" (GGD, 38). Încercare a intimistului de a ajunge la expresia totală a eului, el este și "instrumentul de salvare și mijlocul de cucerire de sine prin sine", "marca tangibilă a eforturilor persoanei de a construi, cu elemente răslețe, o personalitate durabilă, care să se desăvîrșească în actele sale și în opera sa" (AGJ, 545). În afara funcției de investigare a eului, JI dobîndește deci și o finalitate modelatoare și reconstrucitivă. Examen de conștiință, proiecție spre interior sau evadare spre exterior, textul subiectiv permite intimistului să reunească aspectele fugitive ale eului și să se desăvîrșească. A apela la JI, "parapet împotriva pericolului scrierii", se explică și prin "teamă șiangoasa singurătății" (MBV, 274), provocate de creația artistică. Dorința de a fixa sentimentele și ideile care nu apar decît o dată în existență, mișcarea însăși a conștiinței, traduce permanent obsesia

timpului. Detalii și conversații fără importanță, mici evenimente ale vieții obișnuite dar care pot căpăta, cu vremea, o semnificație majoră sînt înregistrate pentru a lupta împotriva uitării. Valoarea și adevărul oricărui JI constau, după M. Blanchot, în neînsemnătatea lui, în aspectele aparent banale, mai mult decît în observațiile "interesante, literare" (MBV, 274), mai numeroase în cazul povestirii autobiografice. Smulgînd din uitare aceste reminiscențe, intimistul reușește să ajungă la momente în care se concentrează ceea ce există mai profund în ființa sa. "Cunoaștere de sine și stăpînire de sine", JI este, în aceeași măsură, "precizarea unei imagini destinate să dureze dincolo de timp", "transformarea umilei realități într-o achiziție permanentă" (GGD, 46).

Critica actuală studiază JI mai ales ca un "metalimbaj" al cărților de ficțiune, care "fixează figura" și "rațiunea socială a autorului" (DME, 44), sau ca o formă de paratext (cf. GGS₂). El face parte din categoria epitextului privat, alături de scrisori, confidențe orale și avanttexte. Rețin atenția, în primul rînd, jurnalele experienței creatoare, numite de Gérard Genette "jurnale de bord", care oferă date asupra genezei și sensului operelor de imaginație, asupra dificultăților muncii artistice. Este semnalată capacitatea autoreflexivă a acestor scrieri intime, rolul lor de documente poetice (cf. IMP). Ele informează asupra condițiilor în care este instaurată opera – pe cale de

a se construi – și conțin meditațiile autorului asupra acestei "produceri".

JI, ca și corespondenței, nu li s-a recunoscut decît tîrziu un statut literar. Ele au fost considerate mult timp ca texte marginale, apoi ca opere de frontieră și nu au intrat într-un circuit curent decît atunci cînd au fost publicate sub semnătura unor scriitori celebri sau cînd au devenit procedee în cadrul unor texte ficționale (romanul epistolar și falsul JI, cu o largă circulație în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). Jurnalul fictiv din romanul secolului al XX-lea este adesea comparat cu monologul interior sau cu tehnica fluxului conștiinței (*stream of consciousness*).

Potrivit teoriei instituției literare, aceste manifestări "spontane și personale", prin care se afirmă funcția expresivă a artei, constituie, de multe ori, un protest împotriva "discursurilor puternic codificate și controlate" (JDI, 148) și, tocmai prin aceasta, o posibilitate de îmbogățire a tehnicii narative. Cercetările actuale urmăresc o revalorizare a acestor opere de frontieră, "mijloace foarte nuanțate de expresie literară" (Jou, 223), iar scriitura intimistă continuă să reprezinte un aspect important în dezbaterile asupra conceptului de literatură.

Cf. AUTOBIOGRAFIE; MONOLOG INTERIOR.

Etim. Din fr. *journal* = "ziar" + intim; fr. *intime*.

ASr

L

LECTURĂ

(e: READING; f: LECTURE; g: LEKTÜRE; i: LETTURA; r: CITENIE; s: LECTURA)

1. În sens restrâns, înseamnă un ansamblu de activități perceptive (vizuale, tactile) și cognitive de recunoaștere și interpretare a unui semnificant textual, în scopul captării sensului. Actul de a citi este în același timp descifrare (a expresiei) și înțelegere (a conținutului), printr-un proces de articulare adecvată a acestor două componente. L presupune "stabilirea unui sistem relațional care să traducă cât mai exact funcționarea semantică" (JCD, 116).

2. În domeniul cercetării literare, L este un proces de natură pragmatică, dezvoltat într-o arie comună de competență a emitentului și destinatarului (autor-cititor), prin care sistemul unui text particular este demontat, perceput în funcționalitatea sa ca totalitate și investit cu sens. L este o semioză, implicând corelația conținutului cu o expresie dată (AGD). Prin L se instaurează între text și cititor un raport productiv și creator, însoțit de un efect estetic. L devine astfel

un proces de nominalizare: "(...) a citi înseamnă a lupta pentru a numi, înseamnă a impune frazelor textului o transformare semantică" (RBZ, 98-99). Din această perspectivă, L poate fi considerată o tehnică și o practică exercitată asupra textului / operei (o "execuție", în sensul cunoscut de toate celelalte arte – LPE), implicând o retorică proprie (MCR).

Totalizarea și relaționarea acestor elemente conduc în mod necesar la elaborarea unei teorii a L, având drept scopuri principale: a) stabilirea parametrilor lecturii; b) stabilirea unei tipologii a L, în sincronie și în diacronie, bazată pe disocieri față de alte modalități de abordare a textului, înrudite cu L sau subordonate ei; c) integrarea problematicei L în științele limbajului și a literaturii în general.

Ambele accepțiuni semnalate cunosc o devenire istorică. Evoluția L ca act perceptiv (sensul 1) este strâns legată de istoria și avatarurile textelor scrise (MMG, JGR). De la L orală și colectivă, făcută adesea sub forma unei "recitări" publice, proprie culturilor care premerg invenția tiparului, până la L silențioasă și individuală a epocilor ulterioare, se

produc adevărate mutații în procesele mentale. Alfabetaizarea aproximativ generalizată modifică relațiile dintre simțuri precum și mecanismele perceptive. Istoria progresului de la manuscris la tipar este o istorie a substituirii treptate a metodelor auditive de comunicare și receptare a ideilor prin metode vizuale (MMG, 152). Timp de mai multe secole, practica L este prioritar legată de cultul cărților sacre. Paralel cu aceasta, ca urmare a transformărilor socio-economice și tehnologice, se dezvoltă un tip de L "funcțională" care favorizează o codificare mai strictă a raporturilor interumane. Trecerea de la sacru la laic, de la etic la funcțional este expresia unei emancipări progresive a individului, pentru care L capătă o semnificație nouă. A citi nu mai înseamnă doar a primi pasiv un mesaj divin, ci a interpreta mesajele într-un spațiu mental constituit progresiv, datorită căruia individul, tot mai eliberat de comunitate, ajunge treptat la statutul de persoană. Aproximativ la mijlocul secolului al XIX-lea, grație și progreselor învățămîntului, individul începe să dispună de L și de scriere ca de un instrument personal de comunicare. Astfel, istoria L este strâns legată de istoria individualismului și presupune importante implicații psihosociologice. În epoca contemporană, era comunicării informative, L intră în concurență cu profuziunea mijloacelor video. Deși, aparent, periclitată, ea nu-și pierde cu nimic din specificitate și rezistă încă bine marii sale rivale – imaginea – care înlocuiește succesivul prin simultan.

L ca practică interactivă între opera literară și cititor (sensul 2) cunoaște o istorie destul de frământată care se confundă în esență cu avatarurile "L critice" în general. De la hermeneutica tradițională, până la nihilismul deconstructivist al lui Derrida și Paul De Man, fiecare epocă citește literatura în felul său. Modalitățile de L practicate la un moment dat devin indicii servind la definirea statutului formelor literare din

perioada respectivă, cât și la configurarea unei mentalități. Problematice L, "obiect masiv, enorm, omniprezent" (MCR, 10) prin bogăția de implicații pe care o presupune, ajunge să se confunde practic cu problematica literaturii în ansamblul său (PCT): operă, text, context, metatext, paratext, intertext, gen, sens, referință, cod, izotopie, receptare (cu diferitele ei ipostaze) – toate sînt concepte atrase în sfera L, valorificate și reevaluate prin L.

La începuturi, L este îndeosebi alegorică. Activitatea "hermeneutică", începînd cu stoicii, implică interpretarea și exegeza textelor, dezvăluirea unui sens ascuns (al textelor homerice, de pildă), prin depășirea analizei gramaticale și retorice. De la sfîrșitul antichității și în evul mediu, hermeneutica se extinde la exegeza textelor biblice, sub forma unui sistem interpretativ comportînd patru nivele: sensul literal, alegoric, tropologic și anagogic. Ulterior, hermeneutica suferă un proces treptat de relaizare, putînd fi aplicată și altor texte decît celor sacre, această extindere fiind mereu simțită ca o abatere de la normă. Odată cu romantismul german se naște hermeneutica modernă, definită în 1900 de Wilhelm Dilthey, ca fiind "arta de a interpreta monumentele scrise", ceea ce poate fi considerat sinonim cu L (sensul 2). Cu Heidegger, Gadamer, Hirsch, Ricoeur, hermeneutica ajunge la o validitate filosofică și literară. Dar, deoarece în perspectivă hermeneutică, a citi este o artă care depinde de experiența și de cultura individului, constituirea unei metodologii teoretice generalizatoare este imposibilă. Astfel devine necesară elaborarea unei teorii a L care să țină seama deopotrivă de condiționările unei coerențe interne, derivînd din coerența operei, cât și de cele ale unei coerențe externe: o L nu poate face abstracție de anumite date obiective (de ordin istoric, lingvistic etc.) privind opera. La baza teoriei moderne a L stă ideea că "fenomenul literar nu este numai textul ci și cititorul său și ansamblul de reacții

posibile ale cititorului față de text – enunț și enunțare” (MRP, 9). Cititorul, marele neglijat, vine astfel să se situeze în avanscenă, iar centrul de greutate al fenomenului literar se deplasează din spațiul dintre creator și operă, în cel dintre operă și cititor. Soluțiile pentru a pune plener în valoare acest raport au fost multiple. Dintre cele mai relevante, s-au impus *L identificare*, practică în special de critica “tematică” (Poulet, Starobinski) și *estetica receptării* (Gadamer, Jauss). La limită, identificarea implică estomparea reciprocă a autorului și cititorului, ajungându-se la o operă și o *L impersonale* (Blanchot). La polul opus *L coerente* (de orice tip), se află orientarea deconstrucționistă (o antilectură) care, promovând ca principiu “deorientarea activă și metodică” (Derrida), pune sub semnul întrebării însăși posibilitatea *L*. A deconstrui înseamnă a pune programatic în evidență absența oricărei coerențe, făcând textul să explodeze, prin căutarea contradicțiilor și inconsecvențelor. Cercul hermeneutic este înlocuit de paradox și antinomie; analiza, *L* nu vor fi niciodată terminate, ci vor pune în evidență un spațiu tensiional, în care sensurile se fac și se desfac neconținut. Pentru majoritatea teoreticienilor actuali, *L* este înscrisă în text, fiind într-un fel “programată” de acesta (“Textul este un cod limitativ și prescriptiv” – MRP, 11) care, la rândul său, nu există decât prin *L*. Textul devine echivalentul unei partituri muzicale care nu prinde viață decât prin execuție / *L* (MRP, 10). *L* devine o construcție, o *producere* a textului, o receptare activă și creatoare.

Din perspectiva poeziei, obiectul *L* este textul individual. Scopul său este descrierea și demontarea sistemului textual (ODD, 107). Deși se servește de instrumentele poeziei, *L* nu este o simplă aplicație a acesteia ci încearcă să umple spațiile neepuizate de ea. *L* constă dintr-o raportare reciprocă a tuturor elementelor textului, nu în semnificația lor generală, ci cu scopul de a pune în

evidență singularitatea textului (TTP, 244). *L* își propune să surprindă, prin intermediul limbajului, opera ca diferență. *L* devine astfel cea mai adecvată practică menită să reveleze originalitatea textului ca monument (MRP), dar și a interpretului, căruia *L* (o *L* printre altele) îi oferă posibilitatea dezangajantă de a emite o opinie foarte personală. Importanța acordată *L* în cercetarea literară contemporană a antrenat reevaluarea a numeroase concepte, de la literaritate până la istoria literară însăși. Textul nu poate rezista decât trecând “testul de eficacitate al operei” (MRP, 98). Eficacitatea textului depinde de gradul său de perceptibilitate. Textul “monumental” rezistă uzurii lecturilor succesive. Istoria literaturii devine, din perspectiva *L*, un studiu al “supraviețuirii” operelor, printr-un efect cumulativ al posterității. “Viața” unei opere depinde de echilibrul dintre codul imuabil al textului și codul mereu altul al lecturilor ulterioare. Realitatea literară este un sistem funcțional comportând un termen fix, opera, și unul variabil, lumea și timpul care consumă această operă – astfel spus, *L* succesive pot fi concepute ca variante ale unei invariante de bază care este textul. Prin *L*, opera se îmbogățește, acumulează informație, “viață semnică”, deoarece fiecărui text *i* se suprapune o rezervă incalculabilă de decodificări posibile (MCP, 68-69). Specificitatea comunicării literare rezidă în special în actul *L*, dat fiind că, spre deosebire de cea curentă, în comunicarea literară sînt prezente numai două dintre componentele actului de comunicare – mesajul (textul) și cititorul – celelalte nefiind decât reprezentate (MRP, 9). În spațiul dintre cele două instanțe se naște opera, o dată cu fiecare *L*.

L trebuie delimitată de alte modalități conexe de abordare a fenomenului literar.

❖ *Proiecția* este o refacere în sens invers a drumului parcurs de creator de la “sursă” spre operă: “Atitudinea proiectivă se definește printr-o concepție a

textului literar ca transpoziție făcută pornind de la o serie aflată la origini” (TTP, 241); tipul de proiecție, generînd forjarea unei “grile” de *L*, depinde de elementul considerat a fi originea operei: proiecția biografică sau psihanalitică (viața autorului, opera fiind o cale de acces spre “om”), proiecția sociologică (realitatea socială, condițiile concrete de producere a textului etc.), proiecția filosofico-antropologică (spiritul uman, o construcție, un sistem filosofic).

❖ *Comentariul*, complementar și în același timp opus proiecției, se definește prin interioritate față de opera comentată: se caută o clarificare a sensului, de obicei intuit deja prealabil lecturii, nu o traducere; principiul său fundamental este fidelitatea, întreținînd o relație foarte strînsă cu detaliul textului; limita comentariului este *parafraza* (a cărei limită este *repetiția*; comentariul este foarte particular, ceea ce explică și absența unei teorii a comentariului; aparatul metodologic, mai mult sau mai puțin complex și suplu, este întotdeauna subordonat textului. O ipostază a comentariului este *explicația de text*, practică multă vreme, mai ales în Franța, ca principal exercițiu școlar în predarea literaturii; prestigiul său a fost atît de mare încît a devenit aproape un gen literar (TTP, 242, MRP, MCCPo, 34/78). *Analiza textuală* practică de R. Barthes (RBZ) sau de M. Riffaterre (MRP) se înrudește cu acest tip de interpretare mai ales prin tehnica de depliere progresivă a textului, decupat în unități de *L*, zone sau segmente de text (la Barthes, “Lexie”), în scopul de a surprinde în chip optim “migrația sensurilor” și împletirea codurilor; analiza textuală se apropie de comentariu prin interesul pentru textul unic și prin tendința spre exhaustivitate – ea s-a născut mai ales din dorința de a depăși limitele analizei structurale, preocupată doar (mai ales în ceea ce privește povestirea) de analiza macrostructurilor (RBZ, 19).

❖ *Interpretarea* concepe textul ca un palimpsest, încercînd să surprindă din

colo de țesătura textuală aparentă, un alt text mai autentic; este demersul propriu hermeneuticii; nu totul este interpretabil în text ci doar anumite “puncte de focalizare”, “noduri”, care domină întregul; alegerea punctelor nodale individualizează lecturile și legitimează pluralitatea lor (TTP, 245).

❖ *Descrierea*, demers propriu analizei structurale, tinde de asemeni spre exhaustivitate, dar interzicîndu-și orice ierarhie sau judecată de valoare; descrierea unui text poate lua forma unei diagrame reprezentînd sistemul textului, sub forma unei organizații spațiale (TTP, 247); descrierea nu poate depăși stadiul de operație preliminară a actului critic.

L poetică încearcă să unească într-un demers integrator generalul cu particularul, făcînd posibilă inducerea unei “gramatici” a textului și deci, într-o mai mare sau mai mică măsură, formalizarea lui. O astfel de *L* nu este însă posibilă decât într-un plan teoretic abstract. *L poetică* vizează nu numai generalitatea, dar și virtualitățile sistemului literar.

Din orice perspectivă ar fi privită, *L* este un act de intertextualizare: pe de o parte, orice text artistic se scrie ca o “lectură” a tuturor textelor cunoscute de autor, texte cu care intră într-o relație dialectică de atracție și de respingere (IMM, 82) – fenomen mai mult sau mai puțin explicit perceptibil în noul text (pentru tipologia acestor relații, cf. GGP). Pe de altă parte, prin *L*, cititorul proiectează simultan textul citit într-o rețea intertextuală mai mult sau mai puțin complexă, conform structurii universului său de așteptare.

Repertoriul tipurilor de *L* este destul de vast, dată fiind și varietatea criteriilor de clasificare. Adesea, tipurile de *L* se articulează opozitiv sau complementar. Nu toate tipurile înregistrate de diferiți autori sînt pertinente, unele reprezentînd reluarea aceluiași tipuri sub o altă etichetă.

L ca activitate perceptivă (sensul 1) cunoaște două modalități (PCT, 135-

144): *hipologografică*, corespunzând unui stadiu rudimentar de insuficientă stăpânire a codului; ea se caracterizează printr-o mecanică aditivă, mergând progresiv de la identificarea literelor, a silabelor, a cuvintelor, propozițiilor și frazelor, care conduce la formarea sensului printr-un demers integrativ și liniar; *hiperlogografică*, se bazează pe recunoașterea simultană a mai multor cuvinte; semnele grafice sînt traduse nemijlocit în unități de semnificație; este o lectură superioară, silențioasă, autonomă și funcțională, în care circuitul sensului se instituie direct între stimulii optici și centrii cerebrale; prin flexibilitatea ei, L hiperlogografică asigură o deplină dominare a universului scriptural; L *rapidă* constă în raționalizarea mecanismelor perceptive și ameliorarea comprehensiunii, spre a obține performanțe superioare, atît pe plan cantitativ (sporirea vitezei), cît și pe plan calitativ (asimilarea mai eficientă a conținutului); L *rapidă* este adesea făcută în scopul obținerii unei informații globale, fiind o L exploratorie, de reperaj, o L pusă în slujba cercetării; ea este inoperantă pentru textul literar, mai ales în cazul celor cu un grad sporit și evident de autoreferențialitate.

Din punctul de vedere al raportului activ cu textul (literar) – sensul 2 – tipologia L este deosebit de diversificată.

❖ În funcție de nivelul orizontului de așteptare, există o L *naivă*, „mai atentă la conținutul mesajului decît la forma sa”, o L *cultivată* care e de obicei o „re-lectură”, bazată pe „un du-te-vino între abatere și normă sau norme”, o L *savantă*, atentă la identificarea faptelor de stil și o L *estetică*, preocupată de aprecierea acestor fapte stilistice (JDR, 22). Aceste grade sau nivele de lectură pot fi reformulate sub forma opoziției L *consumație* (care este o L naivă și de divertisment) / L *productivă*, incluzînd analiza, interpretarea, stabilirea de analogii și relații, puțin deveni o re-scriere a textului. Tipul sau nivelul de L este determinat și de „competența receptivă” a cititorului

(KSrPo, 39/79). Competența lectorală presupune cunoașterea diferitelor coduri implicate în actul lecturii și implică: performarea, evaluarea și cooperarea (PCT, 59).

❖ În funcție de modul de evaluare a textului, L poate fi „*prozaică*”, *valorizantă* și *critică*, aceasta din urmă fiind singura care poate asigura un „control al impresiei”.

❖ L se deosebește de *receptare* prin aceea că L privilegiază ceea ce textul conține, în timp ce *receptarea* se referă în special la reacția subiectului față de text – ceea ce subiectul reține, potrivit personalității sale și circumstanțelor, motiv pentru care în estetica *receptării*, noțiunea de *efect* ocupă un loc central. Estetica *receptării*, teoretizată de H.-R. Jauss și școala de la Konstanz, promovează o fenomenologie a L ca act, după modelul pragmatic al actelor de limbaj; ea a îmbogățit noțiunea de „orizont de așteptare” și a redimensionat multe din conceptele operatorii ale cercetării literare, în special pe acelea de cititor și de istorie literară. Cu Umberto Eco (UEL), estetica *receptării* devine o semiotică a L cooperante.

❖ L *lineară* / L *tabulară* este un cuplu noțional introdus de Grupul μ , reprezentanți ai noii retorici; dacă prima este uniformă și urmînd linearitatea textului, în succesiunea elementelor sale, cea de-a doua „este rezultatul suprapunerii diferitelor lecturi a unităților unui text” (JDP, 58). L *tabulară* este rezultatul L *lineare* și al re-lecturii; L *tabulară* este poliizotopă (izotopia este aceea care asigură L uniformă, dînd seamă de coerența semantică și formală a textului), neținînd însă seama de ordinea reperării izotopiilor; ea se definește ca un proces de activizare a sensului – textul poate fi parcurs pe mai multe planuri de descifrare, ceea ce se realizează atît prin relectură cît și prin reevaluări succesive.

❖ L *scriitură* / L *literatură* sînt definite în opoziție de către H. Meschonnic, pe linia unui poststructuralism monist. L *scriitură* este o „lectură care urmărește

să transforme în și prin text gîndirea de intrare discontinuă într-o gîndire a unității cuprinsă în funcționarea scriiturii. Se opune L *literatură*, L care reduce textul la categorii preexistente; L *esențialistă*, taxinomică, formă de conștiință, reflex al practicii sociale. Orice L este fie *scriitură*, fie *literatură*.” (HMP1, 176-177). În timp ce L *scriitură* „retrăiește” opera ca formă-sens, L *literatură* identifică tipare, modele literare, stabilește tipologii de texte etc. Aceste două tipuri de L nu sînt fără analogie cu noțiunile de *scriptibil* / *lizibil*. Scriptibilul trimite la tot ce poate fi re-scris, literatura ca activitate; în acest caz, cititorul încetează de a mai fi consumator, pentru a deveni producător al textului; contravaloarea negativă, reactivă a scriptibilului este lizibilul: „Scriptibilul este romanescul fără roman, poezia fără poem, eseul fără disertație, scriitura fără stil, structurare fără structură. Și textele lizibile? Sînt produse (și nu produceri), ele formează masa enormă a literaturii noastre” (RBZ, 11).

❖ L *analitică* sau *textanaliza*, produsă și teoretizată de J. Bellemin-Noël, se inspiră din psihanaliză dar nu se confundă nici cu psihocritica nici cu L psihanalitică propriu-zisă, apelul la concepte freudiene fiind considerat insuficient; L *analitică* deplasează o teorie axată pe elementele clinice sau pe înțelegerea generală a fenomenului uman, urmărind manifestarea textuală a inconștientului. Textanaliza ia forma unei *analecturi*, ceea ce „exprimă clar că problema care se pune este de a citi și de a ajunge prin lectură la instanțele care au determinat puternic îmbinarea cuvintelor, a frazelor, a motivelor sau a figurilor înscrise în povestire” (JBI, 12). Printr-o extensie a ideii că sensul nu apare decît o dată cu L, în raport cu cititorul, textul nefuncționînd decît prin și pentru cineva, se introduce și ideea de *arhitectură*, referindu-se la o normalitate, un fel de generalitate statistică a reacțiilor posibile în fața cuvintelor ca purtătoare a unei multitudini de conotații (JBI, 32). Ana-

log, se poate vorbi de un *arhilector*, denumire care conceptualizează totalul cititorilor (și nu media lor); acesta are aptitudinea de a repera în text „topografia” completă a efectelor de stil (PCT, 76). În L *analitică*, inconștientul devine operant nu numai ca instanță textuală (inconștientul creatorului manifestat în operă) dar și ca o componentă a L – se poate astfel vorbi de o L *de plăcere* care satisface secretele inconștientului, alături de o L *de cultură* care raportează și evaluează elementele textului față de o cultură achiziționată (JBI, 95).

❖ L *critică* este cea capabilă să reunească toate aceste fațete ale L; prin capacitatea sa înglobantă, ea poate fi considerată drept un discurs metatextual enciclopedic, ceea ce face dificilă circumscrierea frontierelor sale; ea este și fundamental ambiguă, stabilind o interacțiune între două tipuri de discurs: discursul care citează și discursul citat (MCIPo, 34/78). Această interacțiune poate fi rînd pe rînd sau simultan: analiză, interpretare, comentariu, înțelegere, formulare de ipoteze, proiecție, identificare, descriere, demontare, plăcere, descifrare etc. Spre deosebire de L obișnuită, L *critică* este obligată să adopte un „ton”, o atitudine, ea este un gen „intervenționist”, întrerupînd continuumul operei – a trece de la simpla L la *critică* înseamnă „a nu mai dori opera, ci propriul limbaj” (RBC, 79). L *critică* posedă o suită de atribute care pot constitui tot atîtea elemente de definiție: ea este *plurală*, *deschisă*, *reiterată*, *retro-activă*, fiind în general rezultatul unei serii de *re-lecturi*; pluralitatea L derivă deopotrivă din varietatea grilelor ce pot fi aplicate textului, din deschiderea și dimensiunea plurală a acestuia, care e o împletire de coduri (discurs poliizotop) cît și din faptul că L fiind dialog, „acest ‘eu’ care se apropie de text este el însuși o pluralitate de alte texte, de coduri infinite sau mai exact: pierdute (a căror origine se pierde)” (RBZ, 16); pluralitatea L *critice* mai derivă și din diversitatea contextelor (spațiu, timp, condiții so-

cio-istorice etc.) în care se produce actul L; L critică este deci și, implicit și obligatoriu, *intertextuală*; la limită, ea tinde să fie *totală* sau *totalizantă*, atunci când își propune să adăuneze toate sau cât mai multe modalități posibile de luminare a textului.

Confruntând toate aceste elemente și orientări, se poate constata formarea unei noi culturi a L dar și un impas al teoriei L: nu este posibil un comentariu al L care să nu fie el însuși L. Semiologia L (tinzând să devină o "știință a L") care a prins contur în ultimul timp încearcă să umple unele spații albe printr-un examen sistematic al tuturor aspectelor pe care le implică actul L, de la descifrarea semnelor grafice, până la problemele interpretării și ale receptării. Teoria actuală a L are în vedere trei câmpuri aflate într-o continuă interacțiune: textul de citit ca ansamblu semnificant, textul cititorului sau cititorul ca text și întâlnirea textului cu cititorul ca spațiu al dezvoltării semnificației (MDM). Textul de citit oferă cititorului unele puncte de ancorare ce servesc la stabilirea unui *pact de L* (ex. mențiunile de gen sau sub-gen etc.) și care asigură *lizibilitatea*; alături de acestea, "locurile de incertitudine" sînt zone de umbră care stimulează creativitatea cititorului și generează virtualitățile textului; L tinde să devină o reducere a enigmelor, iar esența sa rezidă într-un echilibru între lizibil și ilizibil; L devine un "modelaj ideologic", adevărată transformare a textului, ale cărei etape operații ar fi următoarele (MDM, 350): condensarea (gestul de a rezuma, care apropie și înlănțuie locurile esențiale ale textului; traducerea (ambiguitățile sînt înlăturate, aluziile explicitate, simbolurile și imaginile reduse la un sens); adăugarea (L adaugă legături logice, adesea absente din text și umple spațiile albe, printr-o operație de "colmataj textual"); eliminarea (cititorul trece sub tăcere sau neglijează elementele care rezistă prea mult acțiunii sale de semnificare). Analiza L pune deci în evidență faptul că aceasta constituie o adevărată

"violenta" asupra textului, cititorul încercînd neconștient să convertească textul la propria sa ideologie. Ea continuă să ocupe un loc central în reflecția despre literatură.

Cf. ANALIZĂ; CITITOR; COMENTARIU; COMUNICARE; CRITICĂ; DECONSTRUCTIVISM; EXPLICAȚIE (DE TEXT); HERMENEUTICĂ; IDENTIFICARE; INTERPRETARE; INTERTEXTUALITATE; IZOTOPIE; LEXIE; LIZIBIL; LIZIBILITATE; OPERĂ; RECEPTARE; PROIECȚIE; POETICĂ; SCRIPTIBIL.

Etim. Din fr. *lecture*; lat. *firzie lectura*.

MMs

LEXIE

(e: LEXIA; f: LEXIE; g: LEXIE; i: LESSIA; r: LEKSIA, OTRIVOK TEKSTA)

1. În lingvistică, L este o unitate de analiză și de comportament lexical, parțial sinonimă cu (sau intermediară între) noțiunile de *cuvînt* și *lexem*, primul fiind simțit ca prea general, cel de-al doilea ca insuficient (AGD, GMD, VDL). Pentru L. Hjelmslev, L este unitatea primară care admite o analiză prin selecție (AGD, 209). Pentru B. Pottier, L se opune morfemului și cuvîntului, fiind "unitatea funcțională semnificativă a discursului" (VDL, 296). Pottier distinge trei tipuri de L: L simplă, compusă și complexă. Pentru G. Mounin, L sînt "unitățile de suprafață ale lexicului, intrările de dicționar, care cuprind lexemele, derivatele lor afixale și compusele" (GMD, 203).

2. În analiza textuală practică și teoretizată de R. Barthes (RBZ, RBA), L sînt "unități de lectură", decupate din semnificantul textual; L este "cel mai bun spațiu posibil în care sensul poate fi ob-

LITERALITATE

(e: LITERALISM; f: LITTÉRALITÉ; g: LITERALSINN; r. BUKVALNOST; s: LITERALIDAD)

Conceptul de L desemnează în mod curent ceea ce ține de sensul propriu, în opoziție cu cel figurat, și este deci specific utilizării obișnuite (neliterare) a limbajului. În această accepție L se opune *literarității*.

Uneori L este folosită ca traducere pentru *literaturnost* (RJQ, VFR), deși i se preferă *literaritatea*.

Cf. LITERARITATE.

Etim. Din fr. *littéralité*.

CDm

LITERARITATE

(e: LITERARINESS; f: LITTÉRARITÉ; g: LITERARITÄT; i: LETTERARIETÄ; r: LITERATURNOST; s: LITERARIDAD)

Termen pus în circulație de lingvistica formală prin R. Jakobson (*literaturnost'*) și care s-a impus ca un concept central al cercetării literare, desemnînd "ceea ce face specificitatea textului literar". "Obiectul științei literare nu este literatura, ci L, adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară", afirmă Jakobson. Definită ca "transformarea cuvîntului în opera poetică și sistemul de procedee ce efectuează această transformare" (RJQ, 486), L este astfel situată la nivelul lingvistic al textului, ca rezultat al acțiunii *funcției poetice* a limbajului, care direcționează atenția asupra *forme* mesajului, prin "proiectarea principului de echivalență de pe axa selecției pe cea a combinației" (RJE, 220).

Dimensiunea exclusiv lingvistică pe care o acordă Jakobson acestui concept a constituit și principala acuzație adusă definiției jakobsoniene, punct de pleca-

servat" (RBZ, 20), este "un segment în interiorul căruia se observă repartitia sensurilor" (CSS, 31). L este pentru analist "un câmp operatoriu" optim pentru a surprinde migrația sensurilor și împletirea codurilor. Analiza textuală s-a născut din necesitatea de a umple unele lacune ale analizei structurale (în special a povestirii), preocupată mai ales de macrostructuri. Analiza textuală fiind progresivă, urmează mișcarea naturală a lecturii, de depliere a textului "pas cu pas", de deplasare de la o "zonă de lectură" la alta, de la o L la alta. Decupajul în L este, precizează Barthes, complet arbitrar, neimplicînd nici o responsabilitate metodologică. Acest decupaj operează asupra semnificantului, dar vizează captarea sensului plural al textului: "L nu este decît învelișul unui volum semantic, linia de creastă a textului plural, dispus ca o banchetă de sensuri posibile" (RBZ, 21). L ca segment textual este de dimensiuni reduse: o frază, un fragment de frază, cîteva fraze, un paragraf. Acest tip de lectură privilegiază structurarea și nu structura și se construiește pe principiul fidelității față de text, lăsînd însă porți deschise generalizărilor teoretice. Operația fundamentală a analistului constă în descifrarea conotațiilor în spațiul fiecărei L, L "utilă" fiind considerată aceea în care nu se manifestă mai mult de unul, două, trei sensuri. Analiza textuală este o "traversare" a textului așa cum se oferă el cititorului; analiza textuală își propune să nu distrugă *plăcerea lecturii* și nici să-i impună idei *a priori*. R. Barthes își ilustrează metoda prin analiza subtilă și captivantă a nuvelei balzaciene *Sarrasine* (RBZ) și a povestirii lui E. A. Poë *Adevărul asupra cazului Domnului Valdemar* (CSS).

Cf. ANALIZĂ TEXTUALĂ; CUVÎNT; LECTURĂ; LEXEM.

Etim. Din fr. *lexie*.

MMs

re pentru numeroase alte teze privind L (în consecință *literatura, stilul*), toate urmărind o delimitare mai precisă a conceptului – de altfel vag și dificil de definit.

Semiotica literară afirmă imposibilitatea determinării L altfel "decît în condițiile structurării semiotice a textului" (HPT, 320), în consecință, propune modelul lui Morris de dimensionare a semnului, completînd astfel definiția jakobsoniană – limitată la dimensiunea sintactică –, cu dimensiunile semantică și pragmatică, ceea ce conduce la ipoteza a "trei modalități de L: una sintactică, una pragmatică și una semantică" (HPT, 132).

Punctul de vedere al Grupului μ (JDR₁) este dictat de o perspectivă retorică asupra literaturii care, afirmînd esența nelingvistică a L, critică caracterul reductiv al definiției jakobsoniene și propune o explicare a L pornind de la metabole, și o înlocuire a funcției poetice cu funcția retorică.

În termenii stilisticii structuraliste (M. Riffaterre), funcția poetică va fi văzută ca o funcție stilistică (MRE), responsabilă de supradeterminarea specifică textului literar. Supradeterminarea, agramaticalitatea (ca semn de L) (MRS) participă, la Riffaterre, la definirea L dintr-un unghi predominant pragmatic: există L doar în măsura în care este percepută de cititor (MRP) (altfel spus, în măsura în care este conștientizată forma mesajului – cf. Jakobson). Ea aparține, deci, "faptului literar" și nu textului: se depășește nivelul imanenței textuale pentru cel al unei teorii generale a semnelor.

Din perspectiva semioticii lingvistice, conceptul de L – în cadrul structurii intrinseci a textului – se consideră a fi "lipsit de sens", dată fiind "imposibilitatea de a recunoaște existența unor legi sau chiar a unor simple regularități proprii discursului literar" (AGD, 214). I se recunoaște, în schimb, statutul de "conotație socială", recomandîndu-se integrarea sa în problematica etnoteoriilor genurilor (sau a discursurilor).

Cu aceleași accepții sînt folosiți, în diverse texte, termenii de *poeticitate* și *literaturitate*.

Cf. LITERATURĂ; STIL; LITERALITATE.

Etim. Din fr. *littérarité*.

CDm

LITERATURĂ COMPARATĂ

(e: COMPARATIVE LITERATURE; f: LITTÉRATURE COMPARÉE; g: VERGLEICHENDE LITERATURWISSENSCHAFT; i: LETTERATURA COMPARATA; r: SRAVNITEL'NAIA LITERATURA; s: LITERATURA COMPARADA)

"LC, descripție analitică, comparație metodică și diferențială, interpretare sintetică a fenomenelor literare interlingvistice sau interculturale prin istorie, critică și filosofie, pentru a înțelege mai bine literatura ca funcție specifică a spiritului uman." (CPL, 176)

Folosită adesea în concurență cu termenul de *comparatism*, "cuvînt magic și convențional" (AMC, 146), termen "puțin fericit" și "echivoc", expresia LC este dintre cele mai dezbătute formule. Deși contestată, ea nu a putut fi încă înlocuită cu o alta mai satisfăcătoare. Pentru moment, ea este considerată a fi "la fel de vicioasă, la fel de necesară ca și cele de «istorie literară» și «economie politică»" (PBL, 15). Extensia termenului oscilează de la viziunea restrînsă a unor simple raporturi binare (PTL₁) pînă la "orice studiu literar care se referă la fenomene depășind limitele unei literaturi naționale" (RWC, 298), prin inserarea fenomenelor luate în discuție în cadrul unei literaturi generale. Definiția LC ajunge astfel să implice o redefinire a conceptului însuși de literatură.

Termenul este o creație a secolului al XIX-lea, cînd metoda comparată se practică în diferite domenii (filologie, mitologie, istorie, geografie, anatomie). *Curs de literatură comparată* este titlul unei colecții care juxtapune texte franceze, latine, engleze, destinate școlarilor de către François Noël și colaboratorii săi (1816-1825). Adevărații inițiatori ai LC sînt, în Franța, Abel Villemain (*Curs de literatură franceză*, 1828, 1829), Jean-Jacques Ampère care voia să se consacre "literaturii comparate a tuturor poeziilor" (1826) și Philàrète Chasles care își propune să facă istoria gîndirii și să arate "națiunile acționînd și reacționînd unele asupra altora" (cursurile de la Collège de France, 1841-1873). După 1850, cînd existența este atestată prin folosirea expresiei în titluri de cărți și cursuri universitare, urmează o perioadă de consolidare a domeniului prin apariția de reviste specializate și lucrări de autoritate. Prima revistă, *Journal de littérature comparée*, redactată în șase, apoi în zece limbi, apare în Ungaria, la 15 ianuarie 1877, prin grija lui Hugo Metzl, în colaborare cu Samuel Brassai. Între 1882-1888, revista este continuată prin *Acta comparationis litterarum universarum*. Prima reuniune comparatistă este considerată a fi Congresul internațional al literelor care a avut loc la Paris, la 16 iunie 1878, prezidat de Victor Hugo. În Anglia, LC devine conștientă de sine, mai ales datorită lui Matthew Arnold care, în 1848, traduce expresia franceză și luptă împotriva unei insularități nefaste – datorită lui Henry Hallam, *Introduction to the Literature of Europe in the 15-th, 16-th and 17-th Centuries* (1837) și mai ales lui Hutcheson M. Posnett care în cartea sa *Comparative Literature* (1886) folosește metoda analogică pentru a degaja legile genetice ale genurilor literare, așa cum sînt ele determinate de structurile sociale. Pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, LC se constituie ca știință. În 1890-91, Brunetière ține un curs de LC la Ecole normale supérieure. Și în celelalte țări europene (Germania, Rusia) apar studii compara-

tiste. Pînă în 1925, în universitățile americane sînt create numeroase departamente de L. În 1921, Fernand Baldensperger și Paul Hazard înființează *Revue de littérature comparée*. Între cele două războaie mondiale, studiile comparatiste se intensifică și în alte țări europene (Italia, Polonia, România, Iugoslavia). În prezent, LC cunoaște o perioadă de reviriment. AILC (Asociația internațională de literatură comparată) coordonează activitatea asociațiilor naționale și organizează congrese la intervale de trei ani. LC tinde în chip tot mai evident să se constituie ca domeniu autonom prin precizarea tot mai fermă a obiectivelor, circumscrierea tot mai precisă a ariei de investigare, perfecționarea metodelor și instrumentelor de lucru. După traversarea unor perioade de criză, LC încetează să mai fie doar un capitol al istoriei literare sau al istoriei relațiilor literare internaționale.

Istoria destul de frămîntată a LC este dominată în principal de confruntarea a două tendințe contrare, ce pot fi luate în considerare diacronic, ca etape, dar și sincron, ca stare de conflict: pe de o parte, istorismul pozitivist preocupat exclusiv de "raporturile de fapte" (influențe, surse, "soarta" unui scriitor într-un alt spațiu lingvistic, vogă, succes, intermediari, traduceri, călătorii și alți factori vehiculanti) –, pe de altă parte, critica valorizantă de orientare estetică și teoretică, concentrîndu-și atenția asupra textului și structurilor literare. Schematizînd, opoziția poate fi redusă la confruntarea dintre școala franceză (Baldensperger, Carré, M.-F. Guyard, Cl. Pichois, A.-M. Rousseau, Paul van Tieghem) și cea americană, ceea ce ar corespunde oarecum opoziției: abordare extrinsecă/abordare intrinsecă a fenomenului literar. Pot fi identificate în evoluția comparatismului modern două momente decisive de cotitură și reorientare metodologică. Primul, reprezentat de loviturile de grație date pozitivismului orientat spre "fapte" – principali atacanți Wellek (RWC) și

Etiemble (REC) – după care se poate observa tendința de lărgire considerabilă a noțiunii de LC până la identificarea aproximativă cu aceea de "literatură generală". Etiemble diversifică demersul comparatist într-un fascicul de abordări cuprinzând stilistica comparată, fonetica comparată, metrica și prozodia comparată, explicația comparată (REC, 89-96). Cea de-a doua mutație decisivă petrecută în studiile comparatiste se produce în sensul apropierei de teorie. Asumându-și dar depășind în același timp istorismul clasic, comparatismul, intrat într-o nouă etapă, are tendința să reunească într-o mișcare sintetică abordările factuale și pe cele formale. După ce s-a confruntat cu celelalte ramuri ale științei literare, LC "în criză", a trebuit să-și reformuleze coordonatele metodologice și obiectivele urmărite. A mai profitat de asemenea și de coliziunea inevitabilă cu alte două tendințe ce i-au traversat drumurile: estetica receptării și intertextualitatea. Studiile de receptare în LC nu constituie un scop în sine ci doar căi pentru a atinge anumite obiective. Estetica receptării consideră opera literară drept un proces de comunicare și nu numai ca un proces de creație sau de expresie și are, de aceea, în vedere în special receptorul. În LC, acest receptor aparține unui alt spațiu geografic sau lingvistic (DMrOc, 2/86).

Între comparatism și intertextualitate există numeroase zone de incidență. Cel puțin în parte, intertextualitatea, în sens strict, nu este fără legătură cu sursologia și studiul influențelor, orice tip de reacție față de un text instituind o relație, de cele mai multe ori cu implicații structurale. Citatele, aluziile literare, apropierea, temele și motivele comune mai multor texte, care fac obiectul demersului comparatist tradițional devin cazuri de intertextualitate explicită sau implicită. Teoreticienii intertextualității insistă însă, ceea ce comparatiștii nu fac întotdeauna, asupra impactului structural al textelor angrenate în jocul intertextual, asupra activității de asimi-

lare și de transformare a unui text prin altul (altele). Comparatismul a ieșit din aceste confruntări mai stăpîn pe sine, dotat cu un aspect teoretic mult mai riguros. În prezent, între comparatism și celelalte compartimente ale științelor umane se produce un schimb neîncetat, grație unui demers subordonat interdisciplinarității. Se vorbește astăzi despre un integralism comparatist, despre LC "totală". De la vechea "sursologie", "tematologie", "imagologie", LC și-a extins în chip impresionant aria de acțiune, incluzînd nu numai celelalte arte (muzică, pictură, film), dar și literatura populară și paraliteratura (roman popular, literatura pentru copii, literatura polițistă și de spionaj, SF, banda desenate etc.). S-a extins de asemenea aria geografică, după dorința exprimată de Etiemble, prin depășirea frontierelor europene și prin luminarea comparatistă a literaturilor extrem-orientale și africane. În climatul epistemologic general actual, comparatismul nu se putea sustrage imperativului (manifestat din plin în cercetarea literară din ultimii ani) relaționării operei cu mediul social-cultural care a produs-o. În acest sens, înțelegerea cu istoria mentalităților a fost inevitabilă și decisivă (ADL). Demersul textual devine insuficient pentru că textul nu e numai țesătură (textură) de elemente formale. Deschiderea comparatismului prin istoria culturală a mentalităților a antrenat articularea firească a acestuia cu estetica receptării și cu sociologia literară. Convinși de insuficiența ideii de "influență", comparatiștii moderni încearcă să explice "concordanțele" – istorice sau tipologice – prin evidențierea fenomenelor de *poligeneză*, împingînd analiza pînă la structurile imaginareului. Acest tip de abordare comparatistă își propune ca scop prioritar să surprindă "suportul relațiilor literare, al asemănărilor, al întîlnirilor fortuite, al animozităților și al respingerii reciproce, regăsind dincolo de «concret» reprezentarea lui" (ADL, 44). Se operează o sondare în adîncime a fenomenului

literar conceput ca "mărturie mentală" avînd propriile legi de organizare: de la jocul nivelelor culturale și temporale se coboară spre modalitățile de organizare și mijloacele de expresie ale operei de artă, izolîndu-se conceptele și imaginile dominante, de aici, spre suportul și sursa lor – structurile mentale –, perceptibile, între altele, în configurarea genurilor și curențelor. Dincolo de acest nivel, se produce saltul în supraindividual, analistul încercînd să surprindă mecanismul general de producere a imaginilor și logica imaginareului. Se ajunge astfel la identificarea de *modele culturale* subsumabile, la rîndul lor, unor modele mai ample, capabile să dea seamă de formele de universalitate. Interesul pentru o cuprindere globală a fenomenelor sociale și spirituale, angajate într-un joc perpetuu de interacțiuni, a condus în mod progresiv la constituirea unui proiect ambițios, acela al unei științe a civilizațiilor (MMS), capabilă să furnizeze comparatismului valențe noi. Logica sistemului de civilizație rezidă în dubla sa dimensiune, o dublă mișcare aparent contradictorie: pe de o parte, recurențele, regularitățile, corespondențele care asigură ordinea și stabilitatea, tradiția, pe de altă parte, fenomenele deviate, atipice, care sînt, în aceeași măsură, elemente de diversiune, de criză, dar și de anticipație, de reînnoire, de instaurare a unei noi ordini. Acestea sînt foarte adesea prezente în imaginareul ce se manifestă în creația artistică și literară, de unde și marea importanță a acestui tip de producții spirituale în dinamica civilizațiilor. Prin forțele pe care le pun deseori în mișcare, ele pot devansa și chiar determina mișcările sociale. Aportul "noii istorii" a fost aici decisiv, prin lumina nouă proiectată asupra noțiunilor de durată, eveniment, ciclu, criză, generație etc. Ceea ce comandă categoriile practicii sociale și culturale și creează spațiul propice jocului creativității și constrîngerilor este *modelul cultural* care subsumează un întreg ansamblu

de orientări, cuprinzînd mentalitatea, ideologia etc.

Acest cadru epistemologic reînnoit conduce la reevaluarea necesară a unora dintre conceptele operatorii ale comparatismului, desemnînd configurații angajate în dinamica interacțiunilor literare sau cultural-civilizaționale:

❖ *Literatura națională* este formată de ansamblul producției literare a unei țări, a unei națiuni, exprimată într-o limbă națională. Ca expresie a identității unui popor, ea se opune *literaturilor străine* care sînt, față de prima, o ipostază a alterității. Atunci cînd avem în vedere o configurație geografică și spirituală mai largă, se poate vorbi de literatură europeană, americană etc. sau chiar de literatură occidentală și orientală. Alte distincții de acest tip, precum cea făcută de Doamna de Staël între literatura nordului și a sudului, s-au dovedit a avea un suflu mai scurt.

❖ *Literatura universală*, formată din suma sau totalitatea literaturilor ("Literatura tuturor popoarelor" – Fr. Schiller) care se află într-un raport dialectic cu literaturile naționale. Expresia i se datorează lui Goethe (*Weltliteratur*, 1827) care înțelegea prin aceasta unitatea fundamentală a literaturilor (europene) cît și cooperarea acestora prin diferite căi. Extinzîndu-se actualmente la întreaga planetă, literatura universală mai este numită și mondială sau generală, confundîndu-se, la limită, cu literatura. Literatura universală, ca sumă cantitativă și calitativă, constituie patrimoniul comun, reprezentativ și exemplar al umanității (AMC, 39).

Unul din fenomenele cel mai frecvent studiate de comparatiști este acela de *influență*. Dat fiind că actualmente interesul s-a deplasat către confruntare, schimbul între culturi, felul de a reacționa la ceea ce vine din exterior, de a primi sau de a refuza ar trebui să devină un element cheie, capabil să definească originalitatea și creativitatea unei culturi. În modelul de abordare semiotică a civilizațiilor (MMS), in-

fluența trebuie situată la nivelul interstraturilor care reunesc într-un raport dialectic informația și opinia. Interstraturile formează zona mobilă a *input*-urilor și *output*-urilor, locul schimburilor de tot felul, în care se produce trierea elementelor demne de a fi reținute de către structurile stabile. Dată fiind marea varietate de raporturi posibile, a devenit necesară o tipologie riguroasă a influențelor. Cine influențează pe cine: individ – individ, grup – grup, individ – grup, grup – individ? Din ce punct de vedere? În ce direcție? În ce moment? În ce măsură? Pentru cât timp?

Alături de influența propriu-zisă, trebuie luate în considerare și fenomenele de *parallelism* și *afinitate* (au mai fost numite și *concordanțe*). S-a constatat că există analogii tematice, ideologice sau structurale care nu pot fi explicate (doar) prin influențe. Studiile comparatiste sînt astfel considerabil îmbogățite, nu numai în ceea ce privește aria de investigare cît mai ales sub raportul scopurilor – o relaționare de texte și autori din alte rațiuni decît contactul direct vizază în primul rînd tipologia structurilor literare, prin depistarea recurențelor și a elementelor invariante. Similitudinile de structură textuală trimit la (sau se explică prin) similitudini de context socio-istoric etc.

În urma reevaluării multora dintre conceptele operatorii ale comparatismului, s-a ajuns la (sau se tinde spre) constituirea unei *hermeneutici*, a unei *estetici* și a unei *poetici comparatiste* (AMC), expresie a propensiunii studiilor comparatiste spre teorie. "Tehnicile și circuitele" poeticianului comparatist (AMC, 171-246) sînt: lectura simultană, inducție-deducție, analiză-sinteză, în-

treg-parte, tipologie, model și structură, descriere și morfologie, analogie și similitudine, paralela, comparația. Comparația este considerată răspunzătoare de unele echivoci și ambiguități care au planat uneori asupra LC, din cauza confuziei care s-a făcut între noțiunea și tehnica comparației și teoria și practica comparatistă în ansamblul său. Comparația este un procedeu secundar, minoritar, marginal (AMC, 232), care nu poate exprima specificitatea și adevărata esență a demersului comparatist. Titlul cunoscutei cărți a lui Etiemble, *Comparaizon n'est pas raison* a încercat să risipească această confuzie.

Comparatismul românesc are o veche și solidă tradiție: începînd cu Pompiliu Eliade (*Influența franceză asupra spiritului public în România*, 1989), N. I. Apostolescu (*Influența romanticilor francezi asupra poeziei române*, 1909), Charles Drouet, (*Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, 1924), I. M. Rașcu (*Ecouri franceze în opera lui Eminescu*, 1930), continuînd cu Nicolae Iorga, George Călinescu, Tudor Vianu, Al. Dima, N.I. Popa și ajungînd prin comparatismul actual – Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Paul Cornea, Alexandru Duțu, Adrian Marino – la o perfectă sincronizare cu cercetările comparatiste pe plan mondial.

Cf. COMPARATISM; CONCORDANȚĂ; IMAGOLOGIE; INFLUENȚĂ; INTERTEXTUALITATE; IZVOR; LITERATURĂ GENERALĂ; LITERATURĂ NAȚIONALĂ; LITERATURĂ UNIVERSALĂ; MENTALITATE; MODEL; PARALLELISM; POLIGENEZĂ; RECEPTARE; SURSĂ; TEMATOLOGIE.

Etim. Din fr. *littérature comparée*.

MMs

M

MATRICE

(e: MATRIX; f: MATRICE; g: MATRIZE; i: MATRICE; r: MODEL; POROJDAIUȘCEAIA EDINIȚA; POROJDAIUȘCEE IADRO; s: MATRIZ)

În discursul științific în general, M este folosită ca modalitate de figurare a datelor în analiza taxinomică, printr-un tabel format din linii și coloane (cf. AGD, 223).

Pe plan lingvistic, conceptul de M apare în gramatica generativ-transformativă, desemnînd prin *frază M* sau *suită M* o frază sau suită în care se încastrează o altă frază sau suită. M putînd și ea deveni, la rîndul ei, frază încastată într-o altă frază, noțiunea de *frază M* corespunde celei de propoziție principală (JDL, 312).

Accepția în care M. Riffaterre folosește termenul de M este înrudită cu cea din gramatica generativă. Integrînd-o teoriei sale de semiotică poetică, Riffaterre vede în M punctul de plecare al procesului de derivare textuală (decî de producere a textului). M este "structura datului verbal" (MRS, 35), o frază mini-

mală și literală (sau chiar un singur cuvînt), inexistentă în text, ipotetică deci, "concept abstract niciodată actualizat ca atare" (MRS, 35) structură latentă actualizată gramatical și lexical doar prin varianți succesivi, a căror formă este dată de *model* (actualizarea primară a M). Textul poetic apare astfel ca o "perifrază (...) întinsă, complexă și ne-literală", saturată de trăsăturile semantice și formale ale M din transformarea căreia a rezultat. Propunînd un *model hipogramatic* de producere a sensului în textul poetic (*hipograma* fiind textul absent, sistem de semne ascuns sub textul gramatical, doar prin raportare la care este posibilă lectura – concepută astfel dintr-o perspectivă intertextuală), Riffaterre stabilește – nu fără oarecare ambiguitate – relația de apartenență care leagă M de hipogramă și îi definește funcția de punere în formă a semnificației (ca "vid" în jurul căruia se construiește semnificația).

Cf. DERIVARE; TEXT; MODEL; HIPOGRAMĂ; SEMNIFICAȚIA.

Etim. Din lat. *matrix*.

CDm

METABOLĂ

(f: MÉTABOLE; g: METABOLIE; i: METABOLE; r: METABOLA, UZMENE-NIE)

Când l-a folosit Aristotel în *Poetica* sa, cuvântul M desemna o schimbare, o tranziție bruscă într-o acțiune dramatică completă, fiind deci o formă de metabază; el distingea două feluri de M rapidă: peripeția și recunoașterea (HLH₂, 583-584).

După ce a circulat ca atare în retorica mai veche (sau ca nume generic pentru figurile ce antrenează schimbări evidente, precum: inversiunea, hiperbatul etc. – cf. HMR, GDE), M și-a lărgit sensul; retoricienii de la Liège – cărora li se datorează mai ales revigorarea actuală a vocabulei – o definesc astfel: "Vom numi M orice fel de schimbare a unui aspect oarecare al limbajului, conform, de altfel, cu sensul pe care îl găsim în Littré" (JDR, 24).

Implicând o transformare, M poate căpăta un sens analog celui de "metaforă" – în înțelesul cel mai extins al acesteia, ca "model" al tuturor tropilor (ce reprezintă de asemenea niște "întorsături").

Schimbarea produsă de orice M are ca "efect primordial" declanșarea "percepției literarității (în sens larg)" a "textului în care se înserează". M sînt cele ce revelează "funcția poetică" – în sens jakobsonian – funcție căreia Grupul μ preferă să-i spună, într-un chip mai puțin "marcat", "retorică". M produc "opacitatea" textului, ele manifestă "calitatea comună tuturor figurilor retorice... tendința lor de a ne face să percepem discursul însuși și nu numai semnificația lui", cum spune Tzv. Todorov, referindu-se la tropi (JDR, 148). "Prin M, discursul literar se închide asupra lui însuși. Dar... ele nu sînt suficiente... ca să-l împlinească, să-i desăvîrșească ființa" (JDR, 27), pentru că, evident, un asemenea discurs nu constă doar din M.

O dată cu extinderea pe care i-o dă JDR, termenul M devine sinonim cu "figură", în accepțiunea cea mai cuprinzătoare – subordonându-și patru mari clase de "schimbări": două care privesc cuvîntul întreg (sau unități mai mici decît el) și alte două referitoare la fraze (sau la unități superioare); prima pereche o constituie *metaplasmele* și *metasemele*, cealaltă o alcătuiesc *metataxele* și *metalogismele*.

Contribuția cea mai însemnată a JDR (49) este tocmai tabloul taxinomic general al M, obținut prin combinarea celor patru categorii menționate (și care, într-o "succesiune progresivă a domeniilor", marchează "trecerea de la forma pură la conținutul pur", străbătînd deci cîmpurile: plastic, sintactic, semic și logic) cu împătrita modalitate folosită de Quintilian (= "quadripartita ratio"). Două M interesează expresia (= A. *Metaplasme*; B. *Metataxe*) și alte două, conținutul (= C. *Metaseme*; D. *Metalogisme*). Categoriile fundamentale A – D includ formele particulare rezultate din aplicarea celor patru operații quintiliene; trei substanțiale: suprimarea, adjoncțiunea și suprimarea-adjoncțiunea – iar una relațională; permutarea. M de tipul A, B, C privesc codul și pot fi numite M gramaticale, cele de tipul D privesc referențialul și pot fi numite logice.

Deși "nu se disting pe plan operatoriu" – fiindcă indiferent de domeniul în care apar (poezie, publicitate, cuvinte încrucișate), "aceleași structuri sînt folosite în mod identic" – JDR, 149 consideră că nu se poate refuza a priori "existența unei anumite legături între structura M și starea afectivă pe care o provoacă"; M este prin urmare "condiția necesară a unui ethos, dar ea nu e suficientă".

Forța M "poate proveni din gradul anormalității sale: amplitudinea abaterii pe care se bazează poate fi variabilă și depinde... de fixitatea mai mult sau mai puțin mare a elementelor de plecare" (JDR, 150).

În terminologia lui M. Riffaterre, M corespunde semnului stilistic distinctiv, mărcii stilistice ("stylistic device") și este inseparabilă de context (JDR, 154) – în funcție de care este sesizabilă. Accepțiunea pe care a dat-o JDR termenului M tinde să se impună printre neoreticienii de formare lingvistică.

Cf. FIGURĂ; TROP; TROPOLOGIE; QUADRIPARTITA RATIO; METAFONĂ; METAPLASMĂ; METATAXĂ; METASEMEM; METALOGISM.

Etim. Din fr. *métabole*; aci din gr. *metabolé* = "deplasare", "transformare", "schimbare de natură".

VPn

METAFONĂ

(i: METAFONESI, METAFONIA; g: METAPHONE; r: FONETICESKAIA FIGURA)

În intenția perfecționării sistemului figurilor propus de JDR, HPT a propus denumirea de M pentru oricare dintre figurile sonore și prozodice, grupînd, prin urmare, într-o singură categorie toate "figurile fonologice" (HPT, 165). M sînt, în mod firesc, înrudite cu o altă clasă recunoscută de HPT, cu metagrafele; de altfel, și JDR tratează metagrafele în legătură cu metaplasmele.

M privesc, în concepția lui HPT, atît "structura de bază fono-estetică", așadar: A. "figurile sonore" – cît și "suprastructura fono-estetică", așadar: B. "figurile prozodice".

Categoria A reunește, după HPT, nu numai a) figuri ale deviației fonologice (acelea pe care JDR le consemnează ca metaplasme și care rezultă din aplicarea împătritei modalități: adjoncțiune, suprimare, suprimare-adjoncțiune și permutare, la nivelul fonetic al unei unități morfologice) – dar și b) figuri ale echivalenței fonologice, care apar atunci

cînd fonemele "se află în relații de echivalență, adică atunci cînd sînt repetate, în întregime sau parțial, într-o anumită poziție (fono-tactică), într-o anumită cantitate, cu o anumită frecvență și la o anumită distanță" (HPT, 176). Echivalențele respective pot privi "atît figurile fonologice... de tip segmental cît și cele de tip suprasegmental"; "echivalența fonologică maximă" este atinsă de vers.

În consecință, acest gen de figuri vor apărea în funcție de: 1. "poziția fonotactică a repetiției fonologice" (producînd "aliterație, asonanță, consonanță"); 2. "volumul repetiției", adică numărul de foneme repetate (producînd "rimă, rimă inversă, pararimă sau rimă identică"); 3. "asemănarea" adică "echivalența parțială a elementelor repetiției" (producînd "semi-aliterație, semi-consonanță, semi-pararimă"); 4. "frecvența" relativă a unui sunet "în comparație cu frecvența lui normală", fie în cadrul limbii respective, fie în cadrul textului însuși (producînd, la limită, ceea ce se numea "în retorica antică... paramosis" (HPT, 180); și 5) "distribuția" (producînd "forme foarte diferite și foarte complexe" de echivalențe fonologice – cele mai diverse tipuri de rime: finală (împerecheată sau îmbrățișată) și interioară (de centru, internă, dublată)).

Și în cazul categoriei B, al "figurilor prozodice", pe care le recunoaște la nivelul suprastructurii fonoestetice, deci în cazul metrului și ritmului, HPT va lua ca reper aceeași "încercată modalitate" după care a procedat la clasificarea figurilor echivalenței fonologice (poziția, volumul, asemănarea, frecvența, distribuția).

Figurile prozodice sînt distinse în două mari clase: una pe care o propune "competența fonoestetică": *metrul* (care reprezintă "o succesiune recurentă de unități prozodice echivalente" și care este descris printr-o "abstractizare", printr-o "desprindere de actualizările lingvistice concrete", putînd duce la o "gramatică metrică" sau "grametrică" –

HPT, 199) – și cealaltă, pe care o propune “performanța fonoestetică: *ritmul*” (care “se manifestă în tipuri accentuale, de pauză și de tonalitate proprii cuvântului, propoziției, textului” și care formează un fel de “contrapunct” – cum spune G.M.Hopkins – față de “schema metrică” ce rămâne doar “o construcție ideatică”; *ritmul* este astfel “o abatere de la principiul echivalenței sau o deviație poetică secundară” – HPT, 206-207).

Vorbind despre metru, HPT se referă la două șiruri de figuri: cele “accentuale” (din care rezultă variate categorii metrice și combinații stihice) și cele “de pauză și de înălțime a tonului” (cezura, ca “deviație estetică secundară” și alte “juncturi estetice” sau pauze). În mod corespunzător, în planul ritmului, se vor releva accentuările și pauzele aberante (de ex. ingambamentul).

Deși grupurile de M “pot fi, fiecare în parte, izvor de poeticitate, totuși abia ansamblul lor determină acea densitate care reprezintă caracteristica literarității fonologice împlinite” (HPT, 211).

Procedînd în felul arătat, HPT a înțeles să cuprindă toate chestiunile de prozodie în capitolul dedicat figurilor fonologice – adică M – bazîndu-se pe relativa apropiere de natură existentă între problemele rimei, metrului și ritmului și acelea pe care le ridică metaplasmele – ca, de altminteri, și metagrafele.

Cf. FIGURĂ; METABOLĂ; METAPLASMĂ; METAGRAF; METRU; PROZODIE; QUADRIPARTITA RATIO; RIMĂ; RITM; VERS.

Etim. Cuvîntul M a fost creat de HPT după exemplul unor termeni ca “metasemem” sau “metalogism”, lanșați de JDR. Este compus din *meta* + *phoné*, indicînd deci orice fel de schimbare de sonoritate.

VPn

METAGRAF

(f: MÉTAGRAPHE; i: METAGRAFO; r: GRAFICESKAIA FIGURA)

“Metabolele...se pot realiza în substanța fonică...dar ele se pot realiza și la nivelul grafic...Fenomenele de transformare...ce pot altera constituția fonică a cuvîntului vor afecta, în cvasi-totalitatea cazurilor, și reprezentarea sa grafică” (JDR, 52). “M sau metaplasmele ce nu există decît în plan grafic sînt relativ puțin numeroase” (JDR, 65).

În cazul limbii franceze, JDR constată puține cazuri de permutări, adjoncțiuni sau suprimări prin care se pot obține M; dimpotrivă, “fenomenul cel mai important este evident acela de suprimare-adjoncțiune pe care îl face cu puțință complexitatea ortografiei franceze: toată lumea cunoaște «phynance» al lui Jarry, «hénaurme» al lui Flaubert...” (JDR, 66). M sînt numeroase și în unele opere literare românești, unde sînt obținute frecvent tot prin suprimare-adjoncțiune, o dată cu metaplasmele corespunzătoare; ele au aproape totdeauna scopuri de ridiculizare. Astfel, Caragiale reproduce grafic malformațiunile lingvistice ale personajelor sale, de genul: “amigdalinită” (obținut prin adjoncțiune) sau “antipriză”, “bulivar”, “dandist” (prin suprimare-adjoncțiune).

M nu trebuie privite ca simple amuzamente: “textul este și un obiect, iar lectura nu e o operație pur lingvistică; cel ce ia cunoștință de un text poate fi impresionat nu numai de ordonarea cuvintelor, ci și de formatul și culoarea caracterelor de imprimare, de granulația hîrtiei, de punerea în pagină” (JDR, 66).

Cf. METABOLĂ; METAFONĂ; METAPLASMĂ; METASEMEM; METATAXĂ; METALOGISM; FIGURĂ; OPERATIE RETORICĂ.

Etim. Din fr. *métagraphe*; aci e compus din gr. *meta* + *graphé*, indicînd orice fel de schimbare a scrierii (corecte).

VPn

METALOGISM

(f: MÉTALOGISME; r: METALOGHIZM, FIGURA MÎȘLENIA)

M reprezintă clasa de metabole logice (privind așadar referentul) și interesează operațiile efectuate asupra conținutului logic. Domeniul M “este, în parte, domeniul vechilor «figuri de gîndire», care modifică valoarea logică a frazei și, în consecință, nu mai sînt supuse unor restricții lingvistice” (JDR, 34). M “poate modifica privirea noastră asupra lucrurilor, dar nu deranjează lexicul”; M “pretinde cunoașterea referentului, pentru a contrazice descrierea fidelă pe care i-am putea-o da”; “în principiu”, M “se împotrivesc datelor socotite nemijlocite ale percepției sau ale conștiinței” și “oricare i-ar fi forma, M are drept criteriu referirea necesară la un dat extralingvistic” (JDR, 124-125).

“În practică, metasememele și M sînt atît de intim amestecate încît avem tendința să le confundăm; pe de altă parte însă, nu avem mai puțin interesul să le distingem” (JDR, 129). “Metasememul este întotdeauna o «pseudo-propoziție», fiindcă prezintă o contradicție pe care logica o recuză, iar retorica o asumă”; M, dimpotrivă, “îl interesează direct pe logician, pentru că el impune o falsificare ostentativă. Operația metalingvistică la care se dedă logica pentru a stabili adevărul sau falsitatea unei propoziții este aceeași de care se folosește și retorica pentru a stabili falsitatea obligată a M” (JDR, 131). Și dacă, în principiu, metasememul privește un singur cuvînt, “definiția M nu antrenează nici o limitare de întindere, în afară de aceea de a avea drept obiect unități de semnificație egale sau superioare cuvîntului” (JDR, 132).

Formele pe care le pot lua M pun în funcțiune aproape toate operațiile substanțiale și relaționale pe care își bazează *Retorica generală* de la Liège taxonomia metabolelor.

Astfel: Ia – printr-o *suprimare parțială*, se obține o litotă 1, iar Ib – printr-o *suprimare completă*, apar reticența, suspensia, tăcerea. “O dată cu *litota*, caracterul aritmetic al operațiilor retorice apare cu claritate. Se spune mai puțin, pentru a se spune mai mult...*litota*...este o deplasare de-a lungul unei serii intensive” (JDR, 133); această formă de litotă se deosebește, după JDR, de litota 2 (discutată mai jos) “Dacă «micșorarea» de care vorbește Fontanier este împinsă la extrem, ea ajunge la *tăcere*, căci uneori cel mai bun mod de a spune mai puțin este acela de a nu spune nimic” (JDR, 133). “Atunci cînd coincide cu o ruptură a discursului, tăcerea capătă numele de *reticență*. Dacă această ruptură nu e decît provizorie, vorbim mai curînd de *suspensie*” (JDR, 134).

Ila – printr-o *adjoncțiune simplă*, se obține hiperbola, iar Iib – printr-o *adjoncțiune repetată*, se produc: repetiția, pleonasmul, antiteza. În cazul *hiperboli* – care reprezintă inversul litotei – se “spune mai mult, pentru a se spune mai puțin” (JDR, 134); dar “dacă *litota* poate conduce la tăcere, hiperbola nu pare să aibă vreo limită determinabilă”. După JDR, și tăcerea poate avea uneori valoarea de hiperbolă, exprimîndu-se în scris prin puncte de suspensie. În ce privește *repetiția*, ea nu generează oricînd o metabolă; pot fi socotite M doar acele expresii care “considerînd referentul dintr-un punct de vedere cantitativ, ca un ansamblu de unități, adaugă acestui ansamblu, printr-o operațiune lingvistică, unități pe care nu le conține” (JDR, 135). Repetiția și *pleonasmul* sînt cu adevărat M atunci cînd fiecare reluare adaugă și un subînțeles, o dimensiune crescută ori o nuanță nouă. Fiindcă repetă despre un obiect o observație opusă celei dintîi, practicînd o “negare lexicală” (cele două observații anulîndu-se pînă la un punct, ca în exemplul “*fricosul îndrăzneț*”), *antiteza* este considerată de JDR tot ca un M prin adjoncțiune repetitivă. De notat că HLH₁, 253, 265 tratează, în spiritul retoricii antice, anti-

teza (=antithesis) în cadrul metaplasme-
lor, unde desemnează (ca figură de su-
primare-adjoncțiune) înlocuirea unui
sunet printr-altul; antiteza ca M apare,
în schimb la HLHI, 389, sub numele de
antitheton și include printre variatele
sale specii și oximoronul. Pentru JDR,
136, "simpla juxtapunere (în antiteza
metalogică) are ca efect întărirea simul-
tană a celor doi termeni opuși. Astfel,
deși antiteza nu se întemeiază, în mod
necesar, pe combinarea a două hiperbo-
le, ea are totuși, prin ea însăși, un carac-
ter hiperbolic" (JDR, 136). Oximoronul
nu este considerat de JDR, 120 ca o an-
titeză (cum îl vede și HMR), ci ca o
antifrază, fiind deci un metasemem și
nu un M; în acest sens, JDR se întemeiază
și pe analiza lui L. Cellier care a arătat
că, în cadrul antitezei, este vorba de o
"contradicție tragic proclamată", pe
când în cazul oximoronului de una "pa-
radiziac asumată" – indiferent dacă în
ambele "contradicția este absolută".

IIIa – printr-o *suprimare-adjoncțiune*
parțială se ajunge la eufemism; IIIb –
printr-o *suprimare-adjoncțiune completă*
se produc: alegoria, parabola, fabula;
IIIc – printr-o *suprimare-adjoncțiune ne-
gativă* se obțin ironia, paradoxul, anti-
frază, litota 2 ș.a.

"Forma *eufemismului* poate să varieze.
El poate fi o litotă sau o hiperbolă. El
poate spune mai mult sau mai puțin,
adică suprimă dintr-un enunț socotit
obiectiv unele seme apreciate ca inco-
mode sau superflui, ca să le substituie
seme noi" (JDR, 137). "O dată cu *alego-
ria*, înlocuirea pare *totală*"; la fel cu para-
bola și fabula, "alegoria este făcută ade-
sea din metafore. Dar ea se poate sprijini
și pe sinecdoce particularizante" (JDR,
137). Alegoria, parabola și fabula sînt
folosite "adeseori pentru a deghiza sub
o înfățișare anodină, insolită sau ferme-
cătoare, niște realități a căror exprimare
crudă poate stînji sau care ar apărea,
formulate literal, inaccesibile înțelegerii
celui pe care îl vizează" (JDR, 137). Ori-

cum, toate trei "luate literal, furnizează
un sens insuficient"; pe de altă parte,
"ele funcționează în domenii semantice
restrînse, mereu aceleași" (JDR, 138).
Pentru alegorii, s-au putut elabora
dicționare; "parabolele religioase" se re-
feră la "viața pastorală", iar fabulele la
"moravurile animalelor".

Ironia funcționează ca și eufemismul,
numai că sensul presupus este negativ.
Antifrază se distinge prea puțin de ironie
(ca în exemplul: "solidă construcție" –
cuvinte spuse despre o clădire gata să se
năruie). Paradoxul nu se reduce la un
simplu joc de cuvinte: "valoarea sa pro-
vine din parcursul pe care îl impune de
la limbaj la referent și înapoi" (JDR, 142).

Dacă antifrază și ironia "se semnalează
prin impertinența raportului între
context sau referent, pe de o parte, și
sensul aparent al figurii, pe de alta", în
litota 2, "enunțul primitiv este supus la
două negații similare, care ar trebui să
se anuleze la prima vedere. Or, ele nu se
anulează" (cazul cunoscutei declarații a
Chimenei în *Cidul* lui Corneille: "nu te
urăsc deloc" – JDR, 140).

Prin suprimare-adjoncțiune negativă
pot fi obținute și alte M. Unele apar
analizate în lucrările mai vechi de reto-
rică: *asteismul* (un fel de ironie răsturna-
tă, prin care se aduc laude sub masca
dojanei – HLHI, 303); *epanortoza* (corec-
tarea cuvîntului spus prin cuvîntul ur-
mător; de ex.: "aceasta nu înseamnă a
sustrage, ci a fura" – HLHI, 386); *prete-
riția* (anunțarea intenției de a omite di-
verse argumente – cu care prilej ele sînt
efectiv enunțate – HLHI, 436). *Denegația*
este menționată de JDR, 140: "cineva
dezvăluie ceea ce este, mărturisind ceea
ce nu este".

IV – printr-o *permutare*, în fine, se pot
de asemenea produce și anumite *inver-
siuni logice* (sau cronologice); sînt figuri
ce au devenit mai obișnuite după supra-
realism; în asemenea inversiuni, efectul
poate fi înfățișat ca premurgînd cauzei,

iar viitorul ca antecedent trecutului
(JDR, 143).

Cf. METABOLĂ; METASEMEM; ME-
TATAXĂ; METAPLASMĂ; FIGURĂ;
TROP.

Etim. Din fr. *métalogisme*; termen
creat de Grupul μ după modelul "meta-
bolă" și "metaplasma"; este compus din
meta + *logismos*, indicînd depășirea sau
modificarea unui raționament, a unei
reflecții.

VPn

METAPLASMĂ

(f: MÉTAPLASME; g: METAPLASMUS;
i: METAPLASMO; r: FONICESKII VAR-
VARIZM)

Ca și cuvîntul *metabolă*, M a fost
întrebuințat încă în vechea retorică,
fiind repus în circulație îndeosebi de
Grupul μ . Se înțelegea prin M o "abatere
de la compoziția sonoră corectă a cuvî-
ntului", ce putea fi tolerată din motive de
ornare sau de versificare (HLHI, 259). M
puteau să apară fie în vorbire, fie în
scris. Quintilian le trata ca "barbaris-
me": "Se știe doar că barbarismele făcu-
te în scris constau într-o adăugire, supri-
mare, schimbare sau mutare în alt loc a
literelor, iar barbarismele făcute în pro-
nunțare constau în despărțire, împreu-
nare, durată și în felul cum le pro-
nunțăm" (QUOI, 51).

Astfel, prin adăugire de sunete la în-
ceputul, mijlocul sau sfîrșitul cuvîntului
rezultau: *proteza*, *epenteza*, *paragoga*; prin
suprimare de sunete în aceleași puncte,
rezultau: *afereza*, *sincopa*, *apocopa*.

Pentru Grupul μ , M reprezintă clasa
de metabole gramaticale ce interesează
operațiile efectuate asupra expresiei
morfologice. "M este o operație care
modifică continuitatea fonică sau grafi-
că a mesajului adică forma expresiei, în
măsura în care e manifestare fonică sau

grafică" (JDR, 50). Domeniul M este
"acela al figurilor care acționează asu-
pra aspectului sonor sau grafic al cuvîn-
telor și al unităților de ordin inferior
cuvîntului" (JDR, 33). M "micșorează
redundanța fonetică. Ele nu pot totuși
s-o suprima în întregime, petru că gra-
dul zero nu ar mai putea fi restabilit de
cititor și mesajul ar fi distrus" (JDR, 39).
Aria M se intersectează cu aceea a me-
tagrafelor, fără ca cele două arii să coin-
cidă (JDR, 52). HPT, 165 denumește M
metafone (incluzînd însă pe lîngă figu-
rile fonice și pe cele prozodice).

Formele de M distinse de grupul din
Liège sînt: I = prin suprimare parțială:
afereza, apocopa, sincopa, sinereza – iar
prin suprimare completă: deleația, albi-
tura; II = prin adjoncțiune simplă: pro-
teza, diereza, afixația, epenteza, cuvîn-
tul-valiză – iar prin adjoncțiune repeti-
tivă: redublarea, insistența, rimele alite-
rația, asonanța, paronomaza; III = prin
suprimare-adjoncțiune parțială: limba-
jul "copilăros", substituția de afixe, ca-
lamburul – iar prin suprimare-ad-
joncțiune completă: sinonimia fără bază
morfologică, arhaismul, neologia, forja-
rea, împrumutul; IV = prin permutare
oarecare: intervertirea hazlie, anagra-
ma, metateza – iar prin inversiune: pa-
lindromul.

Pe scurt, sensurile denumirilor rela-
tiv mai puțin folosite ale unora dintre
aceste forme de M sînt (pe lîngă cele
precizate mai sus, vorbind despre Quin-
tilian): *sinereza* = contragerea a două vo-
cale alăturate, din același cuvînt; *deleație*
= eliminarea completă a unor sunete și
a literelor corespunzătoare; *diereza* = di-
socierea elementelor unui diftong; *afi-
xație* = adăugarea de prefixe, infixi sau
sufixe; *cuvînt-valiză* = reducerea a două
sau mai multe cuvinte la un singur,
păstrîndu-se doar începutul primului
cuvînt și sfîrșitul celui din urmă; *parono-
maza* = jocul de cuvinte bazat pe apro-
pierea unor paronime în aceeași frază;
anagramă = schimbarea ordinii literelor
unui cuvînt, ce duce la obținerea unui
cuvînt nou; *metateza* = schimbarea unui

cuvînt prin intervertirea unor sunete componente; *palindrom* = grup de cuvinte care își păstrează înțelesul indiferent dacă sînt citite în ordinea literelor care le compun – sau de la sfîrșit la început.

Cf. METAFONĂ, METAGRAF, METABOLĂ, METATAXĂ, METASEMEM, METALOGISM.

Etim. Din fr.; aci din gr. *meta* – (îndicînd schimbarea) și *plasma* = modulare a vocii, inflexiune vocală.

VPn

METASEMEM

(f: MÉTASEMÈME; g: METASEMEM; i: METASEMEMA; r: METASEMEM)

M constituie clasa de metabole gramaticale interesînd operațiile efectuate asupra conținutului cuvîntului și "este o figură care înlocuiește un semem printr-altul, care modifică adică grupurile de seme ale gradului zero" (JDR, 34). Trăsăturile caracteristice ale M ar fi următoarele: în cazul său, "schimbarea de formă este însoțită de schimbarea de sens, care este esențialul procedului" (JDR, 93), iar "abaterea se produce între un «text» și contextul său și numai considerarea sensului termenilor conjuncți permite să conchidem asupra incompatibilității lor" (JDR, 96). Se poate spune că "M (sau tropul)... dă un sens nou, dacă nu unul mai pur, cuvintelor tribului" (JDR, 38).

Deoarece s-ar putea produce unele confuzii între M și metalogism, JDR insistă asupra următoarelor deosebiri: M "acționează asupra unui cuvînt", înlocuind "un grup de seme (un semem) printr-un altul" (JDR, 132), pe cînd metalogismul acționează asupra unor unități care sînt egale cu cuvîntul, fie superioare acestuia; M operează asupra semanticii, metalogismul asupra logicii; M este parțial fals, parțial adevărat, pe

cînd metalogismul este fals, dacă îl raportăm la adevărul general; în cazul M, putem "să concediem realitatea", în cazul metalogismului, "o convocăm" și "confruntăm sememele cu referentul lor" (JDR, 131).

Printre metabole, M dețin, fără îndoială, un loc primordial "în expresia literară" (JDR, 91), M cel mai des citat fiind metafora, căreia i s-a și acordat, cu timpul, un fel de loc regal, celelalte figuri fiindu-i subordonate (stare de lucruri împotriva căreia a protestat G. Genette). Oricum, în momentul constituirii sale, grupul retoricienilor din Liège s-a denumit "Grupul μ " ca un omagiu adus metaforei și, mai larg, M; practic însă ei au acordat un rol mai important sinecdocii.

Înțelegerea mecanismului M presupune o inițiere în semantică, mai exact, în "tipurile de descompunere" ale sememului în seme (nucleare și contextuale), figurile rezultînd din "manipularea aranjamentului semelor" (JDR, 94). Pentru unii lingviști – ca și pentru retorica mai veche – schimbările de sens pot avea loc prin contiguitate sau prin similaritate, producînd cele două figuri principale: metonimia sau metafora. JDR, 94-102, recunoaște "două tipuri de descompunere semantică": a) după modelul π : părțile unui întreg se află între ele "într-un raport de produs logic"; descompunerea este distributivă, semele întregului fiind "inegal distribuite în părți"; de ex.: un arbore constă din rădăcini, trunchi, ramuri, frunze...; b) după modelul Σ : speciile unui gen se află între ele într-un raport de sumă logică; descompunerea este atributivă, fiecare parte posedînd toate semele întregului "plus unele determinate particulare"; de ex.: un arbore poate fi nuc sau stejar sau plop sau cireș... Un termen descompus după modelul π , care este material și sincron (operînd cu: "și...și...") "dă loc unei serii referențiale exocentrice"; descompus după modelul Σ , care e conceptual și diacronic (operînd cu: "sau...sau...") "dă loc unei serii semice endocentrice"; toate M "fac să

intervină deplasări de-a lungul unor astfel de serii" (JDR, 100).

Aplicînd acestor posibilități de mișcări semantice operațiile substanțiale (=suprimare, adjoncțiune, suprimare-adjoncțiune), JDR distinge următoarele forme de M:

Ia: prin *suprimare parțială*, se ajunge la sinecdocă și antonomază generalizantă, comparație și "metaphora in praesentia". Suprimarea parțială de seme conduce la "extensiunea termenului", făcîndu-l mai "general". Se obține astfel o sinecdocă generalizantă (=Sg) fie de tip Σ (cum ar fi: "muritori" în loc de "oameni") – fie de tip π ("omul" apucă securoa, în loc de "mîna" apucă securoa); sinecdoca din urmă nu mai este resimțită, de fapt, ca figură.

Fiind definită încă din antichitate ca înlocuirea unui nume propriu printr-un "apelativ" sau o "perifrază", antonomaza corespunde ca demers sinecdocii (JDR, 103 o consideră "o simplă varietate de sinecdocă", însușindu-și deci ceea ce afirma HLH, 301: "antonomaza este o sinecdocă pentru numele propriu: la *genus pro specie* al sinecdocii corespunde în antonomază *species pro individuo*" – ca atunci cînd spunem "principele elocvenței romane" în loc de Cicero).

Comparației îi este deseori refuzată calitatea de figură retorică; tratatele mai vechi o socotesc fie o "figură de gîndire" (și nu "trop") fie o "figură de imaginație" (ca și prosopopeea) sau o "figură de stil" (Fontanier). A spune "frumos ca un zeu", a realiza deci o "comparație sinecdotică", înseamnă, după JDR, a stabili un raport de Sg, dar, în realitate, "nu există figură semantică, pentru că nu există nici infracțiune la codul lexical" (JDR, 113). Oricum, ceea ce JDR numește "comparații metalogice" sau "adevărare" (de ex.: "puternic ca tatăl său") nu-și au loc în domeniul retoricii decît dacă includ o ironie sau o hiperbolă, în care caz se înscriu printre metalogisme. Caracter de M au, în schimb, "comparațiile metaforice" (de ex.: o știre ca un trăsnet), în care este suprimat sen-

sul comun (aici: neașteptat, zguduitor = mod Σ).

Metafora în praesentia se află foarte aproape de "comparația metaforică" pe care o reia, de fapt, renunțînd doar la copula comparativă (în exemplul dat: "o știre trăsnet"). Este o figură retorică ce nu se înscrie în regula adoptată de Fontanier, potrivit căreia tropii se referă numai la un singur cuvînt; JDR, 112 crede că o poate reduce totuși la o formă de sinecdocă, ceea ce ar confirma, o dată mai mult, "strînsa relație...între metaforă și sinecdocă" – teză fundamentală pentru JDR, care consideră că "metafora se prezintă ca produsul a două sinecdoce", una generalizantă și cealaltă particularizantă (JDR, 108) – fie după modul Σ (cînd e vorba de seme comune), fie după modul π (părți comune).

Forma de tip Ib: prin *suprimare totală*, pe care JDR o denumește *asemie*, ar reprezenta împingerea pînă la limită a generalizării (pînă la înlocuirea oricărui termen cu: "o chestie") – ceea ce o scoate practic din cîmpul retoricii.

M ce se obțin prin operația II: *ad-joncțiune simplă* sînt sinecdoca particularizantă (=Sp – potrivit formulei *pars pro toto*), antonomaza corespunzătoare, precum și *arhilexia*. Sub acest ultim nume generic, propus de JDR, sînt reunite figuri de "polisemie controlată" ca *atelaajul* ("două sensuri asumate dintr-o dată de același cuvînt", de obicei, unul figurat alături de altul "propriu"), *antimetabola* și *antanaclaza* sau *paradoxul* – figuri "foarte apropiate" care "enunță de două ori cuvîntul polisemic și doar proximitatea celor două ocurențe face să apară M" (ca în exemplul din Pascal: "inima își are rațiunile ei, pe care rațiunea nu le cunoaște" – JDR, 121-122).

Sinecdocele particularizante de tip π sînt figuri frecvente (de tipul: "căști" – în loc de: "soldați"); cele de tip Σ nu mai sînt resimțite de obicei ca atare (ca în folosirea precizării "pumnal" în loc de "armă").

Cele mai numeroase M sînt realizate prin III: *suprimare-adjoncțiune* – și anu-

me: IIIa: prin *suprimare-adjonctiune simplă: metaphora în absența* care reprezintă "o substituție pur și simplu" (de ex.: "șoim" pentru un "tânăr foarte ager"); ea a fost considerată dintotdeauna figura retorică prin excelență.

IIIb: prin *suprimare-adjonctiune completă: metonimia* (denumită uneori și *hipalagă*, adică: schimbare, intervertire), în cazul căreia nu asemănarea dintre obiecte, ci un raport real între ele intră în joc pentru înlocuirea termenilor ce le desemnează.

JDR nu subscrie la opoziția metaforă/metonimie teoretizată de R. Jakobson, ci asociază formal cele două figuri, pe considerentul că o bună parte din metonimii pot fi subsumate sinecdocii, iar metafora, la rândul ei, poate fi văzută ca produsul a două sinecdoci (una generalizantă cealaltă particularizantă – JDR, 108). JDR e înclinat să accepte mai degrabă poziția lui St. Ullman, potrivit căreia transferul numelui, în cazul metonimiei, e bazat pe "contiguitatea de sens" ce poate fi "spațială, temporală sau cauzală" (JDR, 117) – pe câtă vreme, în cazul metaforei, termenul intermediar (=I) se cuprinde parțial în termenul de plecare (=D) ca și în cel de sosire (=A), fiind deci vorba de o "coposesiune de seme", sau de "părți"; în cazul metonimiei, I cuprinde atât pe D cât și pe A. "Metafora face să intervină seme denotative, seme nucleare, incluse în definiția termenilor. Dimpotrivă, metonimia face să intervină seme conotative, adică contigui în sînul unui ansamblu mai vast și concurînd la definirea acestui ansamblu" (JDR, 118). Sînt posibile astfel două situații metonimice: ori o "coincluere într-un ansamblu de seme", după modul conceptual Σ (de ex.: "inamicul coroanei") – ori "coapartenență la o totalitate materială", după modul material π (de ex.: "în program: Beethoven"). În mod tradițional, speciile metonimice sînt recunoscute după "marile categorii de conotații între termeni: conținător/conținut, producă-

tor/produs, materie/produs finit, cauză/efect etc." (JDR, 119).

Un examen critic scrupulos al principalelor contribuții teoretice, în problema metaforei, i-a condus pe Paul Ricoeur la convingerea că aceasta e o chestiune de poetică mai mult decît una de retorică; și cu toate că PRM admiră ingeniozitatea cu care JDR a generalizat "împătrita modalitate", aplicînd-o nu numai metabolelor, el relevă că "metafora vie" îi apare mai mult decît un simplu M, pentru că "sinteza predicativă" care îi este proprie metaforei se situează pe un alt plan decît, de ex., "contiguitatea metonimică" (PRM₁, 279). Metafora vie se încadrează funcției poetice care "urmărește să redescrîe realitatea pe calea ocolită a ficțiunii euristice"; în "raportul referențial dintre enunțul metaforic și realitate", se instituie o tensiune specifică (PRM₁, 380). Pentru asemenea considerente, PRM₁ nu poate împărtăși teoria lui JDR despre metaforă ca simplu rezultat al combinării a două sinecdoci, fiindcă "această teorie nu ne arată în ce constă specificitatea metaforei și anume în reducerea unei nonpertinențe semantice inițiale; sinecdoca, într-adevăr, nu are nicidecum această funcție; pentru a o explica, nu este nicidecum nevoie să plecăm de la un caracter predicativ al discursului; statutul de epitet nonpertinent, esențial metaforic, nu este nicidecum presupus de sinecdocă, aceasta menținîndu-se doar în limitele unei operații de substituție aplicată cuvîntului" (PRM₁, 260).

IIIc: prin *suprimare-adjonctiune negativă: oximoronul*. Spre deosebire de HMR care, într-o primă versiune, vedea oximoronul ca pe o formă de antiteză, JDR se raliază distincției operate de L. Celier (în cazul antitezei, e vorba de o "contradicție tragic proclamată", pe cînd în oximoron e vorba de o contradicție "paradiziac asumată") și consideră că oximoronul este mai înrudit cu antifraza și cu paradoxul. (Ulterior, HMR, 804 avea să specifice, în revanșă, că "nu toate oximoroanele sînt antifraze"). În orice

caz, pentru JDR, 120, oximoronul constituie "o *coincidentia oppositorum* în care antiteza este negată și contradicția pe deplin asumată" (ca în exemplul din Nerval: "soarele negru").

Cf. FIGURĂ; METABOLĂ; METAFONĂ; METAPLASMĂ; METALOGISM; METATAXĂ; QUADRIPARTITA RATIO; TROP...

Etim. Din fr. *métasemème*; termen creat de Grupul μ după modelul "metabolă"; *meta* + *semem* vrea să consemneze orice modificare de înțeles.

VPn

METATAXĂ

(f: MÉTATAXE; r: SINTAKSICESKAIA FIGURA)

Termenul M a fost creat de Grupul μ prin analogie cu "metabolă" și "metaplasma", existenți în vechea retorică. M reprezintă clasa de metabole gramaticale ce interesează operațiile efectuate asupra expresiei sintactice. Ca atare, domeniul M "este domeniul figurilor care acționează asupra structurii frazei" (JDR, 33).

Formele de M distinse de Grupul μ sînt: I = prin *suprimare parțială*: caza – iar prin *suprimare completă*: elipsa, zeugma, asindetul, parataxa; II = prin *adjonctiune simplă*: paranteza, concatenația, explețiunea, enumerația – iar prin *adjonctiune repetitivă*: reluarea, polisindetul, simetria; III = prin *suprimare-adjonctiune parțială*: silepsa, anacolutul – iar prin *suprimare-adjonctiune completă*: transferul de clasă, chiasmul; IV = prin *permutare oarecare*: tmeza, hiperbatul – iar prin *inversiune*: inversiunea sintactică propriu-zisă.

Pe scurt, sensurile denumirilor relativ mai puțin folosite în limba curentă ale unora dintre aceste forme de M sînt: *crază* = contragerea silabei finale și a

celeii inițiale, în două cuvinte alăturate; *zeugmă* = renunțarea la repetarea unui sau a mai multe cuvinte dintr-o propoziție în propoziția imediat următoare, datorită posibilității subînțelegerii lor; *asindet* = absența legăturii – de obicei a unei conjuncții – între cuvinte sau grupe de cuvinte aflate în strînsă legătură; *parataxă* = juxtapunerea simplă a unor propoziții, prin eliminarea conjuncțiilor; *explețiune* = folosirea unor cuvinte expletive ("de umplutură"), nepurtătoare de sens; *polisindet* = în opoziție cu asindetul, reprezintă aglomerarea de conjuncții (obișnuit copulative) în frază; *silepsă* = un acord în gen sau în număr, realizat după sens și nu după regulile gramaticale; *anacolut* = discontinuitate în construcția unei fraze, antrenînd o exprimare incongruentă ori ambiguă; *chiasm* = repetarea a doi termeni dintr-o frază, în ordine răsturnată, ceea ce produce "încrucișarea" lor; *tmeză* = separarea a două elemente ale unui cuvînt sau ale unei locuțiuni, prin intercalarea altui cuvînt; *hiperbat* = dislocarea a doi termeni care în vorbirea obișnuită merg împreună; inversare a ordinii normale.

Cf. METABOLĂ; METAPLASMĂ; METASEMEM; METALOGISM.

Etim. Din fr. *métataxe*, unde a fost creat de JDR.

VPn

METRICĂ

(e: METRICS; f: METRIQUE; g: METRIK; i: METRICA; r: METRIKA; s: MÉTRICA)

Termenul de M are cîteva accepții:

1. Sistem de reguli elaborat de poeziile unei limbi pentru construcția versului. Cu acest sens, termenul apare în expresiile *metrica versului antic*, *metrica versului francez*, *rus* etc.

2. Uneori M desemnează teoria versului sau versificația, mai ales atunci când intră în discuție versul metric.

3. În sfârșit, M este știința măsurilor metrice, așa cum *ritmica* este știința ritmului.

Ca știința a metrului, M a apărut în Grecia antică. Pe atunci ea era un domeniu al teoriei muzicii și se ocupa de forma ritmică a textului vorbit care însoțea textul muzical. Caracterul M era întrucâtva normativ pentru că ea studia și recomanda măsura ritmului ca alternanță de silabe lungi și scurte.

În epoca elenistică, M s-a separat de știința muzicii, fiind inclusă în gramatică. Odată cu aceasta, caracterul ei schematic și normativ s-a accentuat. Terminologia cu care opera această știință (picior metric, silabă lungă și scurtă, ritm iambic, trohaic etc.) s-a păstrat și în timpurile moderne tocmai datorită faptului că în perioada clasicismului M a dobândit regimul unui îndreptar normativ de versificație.

În secolul al XIX-lea, secolul afirmării naționalului în literatură, a devenit evident că fiecare literatură își are sistemul ei de versificație, cristalizat sub semnul specificului limbii și al tradițiilor poetice naționale. Compararea acestor sisteme de versificație naționale a dus la afirmarea M *comparate* ca ramură a filologiei. Tot în secolul al XIX-lea, abordarea normativă a metrului a început să facă loc analizei lui descriptive și istorice, deși încă se mai fac auzite voci care situează obiectul M – metrul – în afara istoriei și chiar a sensului. La o primă privire, pare că M operează cu unități nesemnificative în sine – piciorul metric – durata silabei sau intensitatea ei, dar poetica textului liric elaborată în secolul al XX-lea, îndeosebi în varianta O. Brik, V. Jirmunski, C. Bousoño sau D. Alonso, a

demonstrat că raporturile cantitative din vers de care se ocupă această știință participă la sensul poetic. O dovadă a acestui fapt ne-o oferă chiar versurile nemetrice sau polimetrice care sînt percepute ca forme structurate pe procedeul metric minus.

După obiectivele pe care și le propune, M poate fi: M *teoretică*, M *istorică* și M *comparată*.

M *teoretică* studiază alternarea logică în vers a silabelor și sunetelor de intensitate diferită.

M *descriptivă* identifică măsurile metrice folosite de un scriitor sau altul, de o epocă sau alta și clasifică aceste măsuri, stabilind frecvența unor variații ritmice sau a altora.

M *istorică* studiază succesiunea formelor metrice sau istoria unor forme de versificație și a unor măsuri metrice.

M *comparată*, cum s-a spus, confruntă similitudini și diferențe ale formelor naționale versificate, în relație dialectică cu particularitățile limbilor respective. Asemenea confruntări vizează geneza și tipologia formelor metrice.

Formalismul rus, prin V. Jirmunski, a încercat să lărgască accepțiile M, incluzînd între preocupările ei și probleme privitoare la legitatea artistică a structurării formei fonice versificate, cum ar fi instrumentația și melodică. Tot Jirmunski include în problematica M compoziția operei artistice. Este evidentă aici tentativa de a apropia M și *ritmica* și de a semantiza domeniul M. Îmbogățită cu aceste noi domenii de cercetare, M este considerată, de același V. Jirmunski, ramură a *Foneticii poetice* (cf. VJT, 28).

Cf. PICIOR METRIC; RITMICĂ; VERSIFICAȚIE.

Etim. Din gr. *metron* = "măsură".

LCt

N

NARAȚIUNE

(e: NARRATIVE; f: RÉCIT; g: ERZÄHLUNG; i: NARRAZIONE; r: POVESTVOVANIE; s: NARRACIÓN)

N este o înșiruire de întâmplări încadrate într-un text, atribuite unui personaj și transmise unui destinatar. Deși legată îndeobște de roman, nuvelă, poem epic și română, caracterul său este aproape universal. "Prezentă în fiecare epocă istorică, în fiecare loc, în fiecare societate" și cultivată de "toate clasele și toate grupurile umane", ea se transmite prin "limbaj articulat, vorbit ori scris, imagini fixe ori mobile, gesturi, sau prin toate acestea la un loc". O întâlnim în "mit, legendă, fabulă, poveste, nuvelă, poem epic, istorie, tragedie, dramă, comedie, mimică, pictură..., pictură pe sticlă, cinema, desen animat, jurnal de actualități, conversație" (RBW, 251).

"Imitație (*mimesis*) a unei acțiuni care este completă (*teleios*)", ea are un început (*arche*), un mijloc (*meson*) și un sfârșit (*teleute*). Nu se poate începe ori termina oriunde și, dacă este bine să se păstreze unitară, între limite rezonabile ca să poată fi asimilată în memorie, nici mărimea nici unitatea nu-i sînt prescrise.

Nu este obligatorie nici succesiunea cauzală a întâmplărilor, deși un ansamblu "din această cauză", ar spune Aristotel, este preferabil unei conexiuni temporale "după aceasta" sau chiar libere de orice determinare (ARP, 62-63).

Există trei nivele ale N: al *funcțiilor*, al *personajului* și al *narației*, așa că receptarea nu presupune doar "trecerea de la un cuvînt la altul", ci și "deplasarea de la un nivel la altul", în așa fel încît "o funcție are înțeles numai în măsura în care ocupă un loc în acțiunea generală a unui actant, iar această acțiune, la rîndu-i, își primește înțelesul ultim din faptul că este narată, încredințată unui discurs care posedă un cod propriu" (RBW, 260). Unitățile N sînt deci dependente reciproc și nici una nu este lipsită de semnificație. Dacă își au corespondentul la același nivel le vom numi *funcții*, dacă sînt saturate la un alt nivel le vom numi *indici*. Aceștia din urmă "nu se referă la acte complementare și consecvente, ci la concepte mai mult sau mai puțin difuze, care sînt totuși necesare pentru sensul povestirii: indici psihologici privind personajele, date referitoare la identitatea acestora, notații de atmosferă ș. a. m. d. Relația între unitate

și corespondentul său nu mai este distribuțională (nu de puține ori mai mulți indici trimit la același semnificat, iar ordinea apariției lor în discurs nu este numai de cît pertinentă), ci integrațională, "oarecum verticală" și "metaforică" (RBW, 264); rămîn uneori la stadiul de virtualitate căci, fiind unități paradigmatic, "se pierd" pe parcurs. Funcțiile, sintagmatic, trimit la o "facere", la o operație și, mai imperative, presupun relații metonimice. Cîteodată, ele pot constitui adevărate "momente de cotitură" în evoluția N, sau a unor fragmente din ea, și atunci le vom numi *nuclee* (RBW, 265). Acțiunea la care se referă acestea "deschide (sau închide) o alternativă care are consecințe directe pentru cursul ulterior al povestirii, pe scurt, ele inaugurează sau rezolvă o incertitudine". Nu s-ar putea omite fără a afecta mersul *fabulei*, iar legătura dintre ele nu este numai cronologică, ci și logică. Funcțiile mai puțin importante, pe de altă parte, sînt dispuse doar cronologic și nu implică vreun risc. Au fost numite *catalizatori* și vom remarca, o dată cu Barthes, că problema centrală a sintaxei narative rezidă în confuzia dintre nucleu și catalizator, "între consecință și continuitate, ceea ce urmează fiind luat drept ceea ce este determinat". N însăși pare a fi, în acest caz, "o aplicare sistematică a erorii logice denunțate de scolastici în formula *post hoc, ergo propter hoc*" (RBW, 266). Amplifică această iluzie prezența indicilor care, de asemenea, diferă în importanță. Ei pot fi *indici* propriu-ziși, "privind caracterul unui agent narativ, o senzație, o atmosferă, o filosofie", sau *informanți*, care "identifică și localizează, în timp și spațiu". Primii au totdeauna "semnificații implicite", informanții sînt "date pure, cu semnificație imediată" (RBW, 267) – ei furnizează acele "detalii irelevante" (TTR, 11) care produc "efectul de real" (TTR, 16). Numărul lor, ca de altfel al indicilor și catalizatorilor nu este limitat – opinia comună îi leagă direct de veridicitatea discursului. Nu le este limitată

nici natura conexiunilor. Un informant, ca și un indice, nu-i constrîns de o logică anume să-și aleagă corespondentul. Catalizatorul, din contra, presupune existența unui nucleu la care să se atașeze. Iar nucleul dă seamă numai altui nucleu – o relație de solidaritate îi leagă pentru a forma o *secvență* (RBW, 272). "Secvența se deschide cînd unul din termenii ei nu are antecedent solidar și se închide cînd un alt termen al ei nu are consecvent" (RBW, 273). Conținută în sine, ea poate primi un nume – "La cireșe", "La scîldat", "Pupăza din tei" sînt asemenea secvențe, perfect inteligibile și deci detașabile – ceea ce nu înseamnă că este indivizibilă și că nu poate intra, la rîndu-i, într-o altă secvență, mai extinsă. Logica "paradoxală" a N, de altminteri, "ne obligă să definim orice element, orice unitate a povestirii prin caracterul ei funcțional, adică între altele prin corelația ei cu altă unitate, și să o explicăm pe prima (în ordinea temporalității narative) prin cea de a doua, și așa mai departe – de unde reiese că ultima este cea care le impune pe toate celelalte" (GGF1, 187); altfel spus, scopurile scuză mijloacele, iar efectele își caută cauzele.

La al doilea palier al N ne întîmpină personajul. Nu trecem de fapt la o nouă calitate, căci rămînem în domeniul conținutului. Se modifică însă direcția procesului, centrifug – înclinat spre expansiune – pînă acum, centripet – cu tendința de a se aglomera în unități lexicale – de aici înainte. Lui Aristotel i s-a părut, probabil, că această schimbare de direcție îndepărtează N de la rosturile ei firești și ca atare nu a pus mare preț pe personaj. Acțiunea vine în prim plan, omul intră în scenă doar în măsura în care se lasă purtat de ea. El este, cu alte cuvinte, un simplu agent – nobil sau perfid în funcție de *nomina agentis* (ARP, 72-73). Nu are importanță ceea ce este, ci doar ceea ce face – un număr limitat de roluri: șapte (răufăcător, ajutor, donator, fata de împărat și tatăl ei, trimițător, erou și falsul erou) în basm (VPM, 81); șapte (pacient, agent, in-

fluențator, protector și frustrator, dobînditor și retribuitor) în N (CBP1, 170); nu mai mult de patru (expeditor și destinatar, ajutor și adversar) într-un model actanțial narativ unde gravitează, cîte două, în jurul obiectului și, respectiv, al subiectului (AGE, 222). Reiese că personajul – un simplu "purtător de motive" (BTT, 276) – e subordonat intrigii; afirmație greu de contestat, dar susceptibilă de cel puțin un amendament, anume că el constituie, totuși, "un plan necesar al descrierii, în afara căruia acțiunile uzuale încetează să mai fie inteligibile" (JCS2, 141). Proprietate inalienabilă – chiar dacă secundă – a N, personajul e un ansamblu teleologic bazat pe modele culturale și provine dintr-o "combinație relativ stabilă (denotată de recurența temei) și mai mult sau mai puțin complexă (implicînd trăsături mai mult sau mai puțin congruențe, mai mult sau mai puțin contradictorii)" (RBZ, 67). Lectura însăși "nu-i altceva decît un proces de numire, trăsătura fiind unul din elementele care se cer numite" (RBZ, 67), un moment de echilibru către care converg, mai curînd sau mai tîrziu, toate semnele N. Ajungem astfel la o definiție larg acceptată: "N este o mișcare între două echilibre asemănătoare, dar nu identice" (TTF, 177), insuficientă însă, căci acoperă doar primele două nivele. Cel puțin pînă la începutul acestui secol, taxonomiile N le aveau în vedere, firește, doar pe ele. Erau astfel citate N psihologică, istorică, sentimentală, gotică, picarescă, epistolară, rurală etc.; spațială, temporală și cauzală; evenimențială, figurală și spațială; biografică și romantică etc. Mitosului primăverii îi corespunde N comică, a dragostei triumfătoare; de mitosul toamnei este legată N tragică, în care dragostea e copleșită de obstacole; mitosul verii predispozează la o N a căutării, la o călătorie încununată de succes; mitosul iernii inversează romanțul într-o N al cărei erou a înțeles că nu-și poate găsi libertatea decît în moarte sau nebunie (NFA, 203-302).

N presupune o modificare a stării de lucruri și, în funcție de natura acestui proces, vom avea, în spiritul lui Aristotel, N ale *destinului*, N ale *personajului* și N ale *gîndirii*. Primul tip poate fi centrat pe *acțiune* (întrebarea unică este: "ce se întîmplă mai departe?") sau poate fi *patetic* (suferința personajului simpatice ne inspiră milă), *tragic* (frica și mila noastră sînt însoțite de senzația că s-a făcut dreptate, că suferința eroului simpatice este binemeritată), *punitiv* (personajul antipatic, deși nu lipsit de calitate, s-a pus în slujba unor cauze rele și ca atare își merită cu prisosință pedeapsa), *sentimental* (personajul simpatice, mai curînd pasiv decît activ, trece prin nenumărate suferințe și, spre bucuria noastră, norocul îi surîde în cele din urmă), *apologetic* (eroul simpatice își sacrifică bunăstarea și, urmărit de admirația noastră, se dedică unui scop nobil). Al doilea tip privește *maturizarea* (eroul simpatice și lipsit de experiență își descoperă un drum în viață, adesea după un șoc tragic), *reformarea* (eroul simpatice a greșit într-o clipă de uitare sau lașitate, dar își repară, în final, slăbiciunea), *proba* (eroul simpatice e pus în fața unui compromis și, în pofida unor dezavantaje, alege calea dreaptă și-și cîștigă astfel respectul nostru), *degenerarea* (eroul, cînd va simpatice, e dezamăgit și nu are puterea să-și revină). Al treilea tip se referă la *educație* (eroul simpatice se schimbă în bine și noi primim o lecție de comportament), *revelație* (eroul nu-și cunoaște situația la început), *sentimente* (eroul ajunge să vadă pe cineva într-o altă lumină, acum corectă), *deziluzie* (eroul simpatice a pornit bine în viață, dar a suferit o deziluzie și nu s-a mai refăcut) (PST, 157-166).

În fine, etajul al treilea, și ultim, ne transferă în cîmpul retoricii, fără de care N n-ar fi împlinită, căci pe cît de adevărat este că trebuie să prezinte o istorie, pe atît de necesar este să fie "spusă" de cineva. Retorii, firește, i-au dat atenția cuvenită (ea, *naratio*, cuprinde, doar, "sfaturi referitoare la felul în care tre-

buie organizată expunerea faptelor" – VFR, 82) și au plasat-o după exordiu și înaintea expoziției, ca parte a dispoziției. În cadrul N, problemele pe care și le pune privește însă 1) instanța care vorbește cititorului (autorul la persoana a III-a, personajul la persoana I etc.); 2) poziția (unghiul) în care se plasează naratorul în raport cu povestirea; 3) canalele de informație pe care le folosește el pentru a transmite povestirea spre cititor (cuvintele autorului, gândurile sale, cuvintele personajului etc.); 4) distanța la care se află cititorul față de povestire (aproape, departe, variabilă) (PST, 118). Intră deci în discuție punctul de vedere și, în ordinea descrescând a "prezenței" instanței narative, avem de-a face cu: *omnisciența editorială* ("completă și nelimitată", perspectiva autorului ni se dezvăluie explicit în discurs, prin generalizări și comentarii); *omnisciența neutră* (autorul "tinde să-și descrie și să-și explice personajele cu propria-i voce", atîta doar că se abține să intervină direct cu comentarii); *"eu"-ca-martor* (autorul și-a cedat atribuțiile unui "martor"); *"eu"-ca-protagonist* (martorul e personaj și perspectiva lui este, evident, limitată); *omnisciență selectivă multiplă* (în absența autorului, povestirea ne parvine direct, prin intermediul personajelor, în chiar momentul cînd se desfășoară); *omnisciență selectivă* (avem acces la gândurile unui singur personaj); *modul dramatic* (personajele se deplasează ca pe scenă și nu vedem decît ceea ce fac și spun ele – autorul și naratorul par a fi dispărut); *înregistrarea fotografică* (ni se transmite o "felie de viață", aparent fără premeditare) (PST, 119-131). Dacă ne gândim la prezența naratorului în povestire, obținem N *personală* (persoana I/ persoana a II-a și chiar persoana a III-a, cînd discursul poate trece la persoana I fără altă modificare decît această schimbare

de pronume) și *apersonală* (persoana a III-a, cînd nu poate avea loc transferul menționat); N *propriu-zisă* și *scenică* (evenimentele se oferă privirii ca în teatru); *panoramică* și *scenică*; *subiectivă* și *obiectivă*; *internă* și *externă*; *nedramatizată* și *dramatizată*. Dacă absolutizăm percepția cititorului, vom avea N *"dîndă-răt"* (naratorul știe mai multe decît personajul), N *"o dată cu"* (între narator și personaj există o egalitate aparentă) și N *"din afară"* (naratorul știe mai puțin decît oricare dintre personaje). Dacă ne raportăm la poziția temporală a naratorului față de discurs rezultă N *ulterioară* (poziția clasică a povestirii la trecut), *anterioară* (povestirea predictivă), *simultană* (povestirea la prezent, contemporană acțiunii), *intercalată* (între momentele acțiunii) (GGFIII, 229). Dacă luăm ca bază dicotomia narator-personaj, ajungem la N *heterodiegetică* (naratorul nu figurează în povestire ca actor) și *homodiegetică* (naratorul e și actor în povestire) (LTV, 9). Dacă socotim relația între instanța narativă și cititor, vom distinge între N *auctorială* (cititorul pășește în realitatea ficțională sub oblăduirea autorului), N *figurală* (cititorului i se inoculează iluzia că este prezent pe scenă, alături de alte "figuri") și N la *persoana I* (persoana investită cu oficierea narației este dramatizată) (FSN, 164).

La acest al treilea nivel, vom putea despărți N de *descriere* care, ornamentată (legată de discurs) sau semnificativă (cu rol efectiv în povestire), cuprinde repere deontice și, nu mai puțin, indicații cu privire la intervenția subiectului vorbitor (MBD, 128). Dacă într-o N lumea există numai în perspectiva unor acțiuni ce sînt sau nu sînt îndeplinite, descrierea reprezintă un necesar moment de repaos, un echilibru, fie și precar, din care se ivesc noi probabilități. N a rezolvat situațiile alternative și ca ata-

re a restrîns posibilitățile, descrierea îi oferă sugestii pentru un curs reînnoit. O N fără descriere n-ar fi o N, ci "o colecție de exprimări lingvistice care stabilesc o relație între un subiect și un predicat, sau între o clasă de subiecte și una de predicate" (MBD, 128). Încă o dată, N, prin excelență dinamică, are nevoie de popasuri.

Cf. INTRIGĂ; PERSONAJ; PUNCT DE VEDERE; DESCRIERE.

Etim. Din lat. *narratio*.

SPv

NEORETORICĂ

(e: NEW CRITICISM; f: NOUVELLE RHÉTORIQUE; g: NEORHETORIK; i: NEORETORICA; r: NEORITORIKA, NOVAIA RITORIKA; s: NEORRETÓRIKA)

N reprezintă "noua retorică" dezvoltată în secolul XX, mai ales după jumătatea veacului; o dată cu recrudescența interesului pentru vechea disciplină, au loc diferite înnoiri ale direcțiilor de cercetare și ale metodelor.

Una din cele două principale orientări ale N are un caracter preponderent "filosofic", constituindu-se ca o teorie a argumentării și persuasiunii, cu aplicații în diverse domenii ale gândirii; ea constă în "studiul tehnicilor discursive «care permit să se provoace sau să crească adevărul spiritelor la tezele ce sînt prezentate asentimentului lor»" (JDR, 12). Cealaltă orientare este preocupată de problematica artistică a vorbirii figurate (direcție în care se încrucișează cu stilistica) și, mai larg, de teoria constituirii formelor literare – ceea ce o face uneori greu de distins de poetica modernă, spre deosebire de care

manifestă totuși tendințe mai abstractizante.

Într-un sens mai restrîns (folosit de ex. de R. Barthes în 1970), N desemnează numai perioada răspîndirii retoricii greco-latine, ca o formă generală de cultură, în Orientul mijlociu, în sec. II-III (RBrCo, 16/70).

După Renaștere, retorica a cunoscut o evoluție ascendentă, continuînd să intereseze – îndeosebi în învățămîntul din colegii – pînă în sec. XIX. Ca retorică filosofică, dar și ca retorică literară, ea a fost confruntată cu opoziția crescîndă a gînditorilor, încă din sec. XVII, fiind vehement respinsă de romantici, în numele forței creatoare și libertății geniului, proclamate de V. Hugo în prefața la *Cromwell* (1827).

Retorica nu a fost totuși marginalizată și a găsit apărători chiar printre unii dintre cei mai de seamă poeți ori prozaatori ai veacului trecut, de la Poe și Baudelaire, pînă la Mallarmé și Nietzsche.

Intervenția lui Croce, la începutul secolului nostru, a fost însă de natură să contribuie din nou la contestarea caracterului științific al retoricii, la reducerea ei la o simplă preocupare didactică – atîta timp cît între "intuiție" și "expresie" era admisă o identitate care elimina orice posibilitate de a formula "mai bine" sau "mai frumos" unul și același adevăr. Concomitent totuși cu opiniile lui Croce, se dezvoltă și un curent favorabil retoricii; el este alimentat de Valéry și Paulhan, pe direcția artei literare, și, îndată după ei, de I. A. Richards, pe direcția filosofică – urmată de reprezentanții lui "New Criticism" și de cei ai școlii din Chicago.

Cea mai importantă luare de poziție – care instituie de fapt N filosofică – este aceea a lui Chaim Perelman și L. Olbrechts-Tyteca, o dată cu lucrarea *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation* (1958); activitatea lui Perelman, în acest sens, începuse însă mai înainte. Ca teorie a argumentației, N subliniază interesul deosebit pe care îl prezintă, dincolo de "raționamentul formal", ade-

ziunea pe care receptorul o poate acorda sau nu unei demonstrații; însă captarea unei adeziuni este dependentă nu numai de stringența logică, abstractă a unui adevăr, ci și de modul de argumentare al celui ce intervine, fie prin viu grai, fie în scris. N lui Perelman are un caracter pragmatic evident, unul din câmpurile sale preferate de aplicativitate fiind acela al justiției; ea se dezinteresează de figurile de stil, în măsura în care acestea nu au decât un rol "artistic". "N explorează rațiunea concretă și situată. Ea este o logică «deschisă», care nu exclude neprevăzutul, ci dimpotrivă, caută să-l includă în sistemul ei" (VFR, 190). Opiniile lui Ch. Perelman au fost împărtășite nu numai în Belgia, ci, de pildă, și în Statele Unite, iar la noi, în primul rând de Vasile Florescu a cărui amplă sinteză istorică *Retorica și neoretorica* (1973) a găsit ecou peste hotare.

Cealaltă direcție a N s-a manifestat sub două forme mai cunoscute: una americană, – prezentă ea însăși pe două planuri (*New Criticism* și "Critica de la Chicago") – cealaltă, franceză. *New Criticism* prezintă în lucrările lui I. A. Richards o pronunțată tentă psihologică, în timp ce "Critica de la Chicago" este preocupată de preferință de retorica genurilor (pe care o ilustrează îndeosebi W. C. Booth).

N franceză s-a constituit în jurul lui R. Barthes. Calitatea de N i-a putut fi contestată, pentru că, s-a spus, "în acest domeniu există o continuitate. În defini-

tiv, s-a vorbit întotdeauna despre figuri și tropi, despre genuri sau despre structura compozițională a unei opere literare" (VFR, 20). În ciuda acestei obiecții, putem vorbi totuși și în acest caz de o N, ținând cont de "ruptura" ce s-a produs între vechea retorică activă în secolul trecut și revenirea în forță a retoricii, în Franța ori Belgia deceniului al șaptelea al sec. XX, cu numeroase înnoiri calitative și mutații reale. De altfel, termenul N este utilizat curent, cu referire tocmai la asemenea contribuții, într-o cercetare fundamentală cum este PRM₁.

Printre preocupările acestei N sînt de menționat schițele de istorie a retoricii realizate de R. Barthes sau Tzv. Todorov – ca și punerea în lumină de către G. Genette a aspectelor moderne ale retoricii lui P. Fontanier. Grupul μ din Liège a valorificat criteriile quintiliene în JDR, înnoind efectiv cercetarea printr-o nouă sistematizare a metabolelor și printr-o extindere a problematicei la studiul "figurilor" narațiunii și ale poeziei (căreia i-au dedicat o "retorică" specială: JDP). Ulterior, M. Charles a elaborat o retorică a lecturii (MCR). Cu toate acestea, pe lângă numeroase adeziuni, N a găsit uneori și o primire mai sceptică, precum aceea a profesorului de retorică Todd G. Willy (RFM, 206).

Cf. RETORICĂ; PALEORETORICĂ.

Etim. Din fr. *nouvelle rhétorique*.

VPn

ONIROLOGIE

(f: ONIROLOGIE; i: ONIROLOGIA; r: ONIROLOGHIA; s: ONIROLOGÍA)

O reprezintă preocupările privind studiul și interpretarea visului (în special visul literar), precum și a formelor înrudite sau atrase în sfera manifestărilor onirice: reverie, delir etc. În sens larg, O este disciplina care studiază mecanismele, dinamica și conținutul visurilor din punct de vedere medical și psiho-fiziologic, motiv pentru care se vorbește și despre oniropsihologie (PNP).

O parte importantă a O este formată de *onirocritică* avînd ca scop analiza "funcționării visului textual" (JBI, 32). O se preocupă de formele de manifestare ale inconștientului în text, bazîndu-se pe o explorare minuțioasă a manifestărilor onirice: procesele onirice, limbajul, discursul, mecanismele, logica visului. Dincolo de analogia limbaj-limbaj oniric, pe care se bazează demersul onirocritic, rămîne dificultatea de a separa în limbajul visului ceea ce constituie în el universalii, lexic, idiom, stil sau idiolect. Dată fiind libertatea de care dispun reprezentările onirice sau fantasmatiche,

particularitățile individuale sînt aici mai sensibile decît în codurile destinate în chip explicit comunicării (JBI, 34). Etapele fundamentale ale elaborării onirice sînt: condensarea (transport de semnificație) și deplasarea (joc al valorizărilor aberante) transfer de investiții afective sau intelectuale, de la focal spre marginal. Proceselor primare li se adaugă procesele secundare; în operația *literară* de "parodie a visului" intervine un surplus de elaborare.

Una din problemele esențiale ale O este aceea a raportului vis-text. Visul se organizează verbal sub forma unui text care este de fapt "povestirea" visului și nu visul propriu-zis. Se stabilește reciprocitatea: "textul este vis" – "orice vis este un text" (JBI, 59); romancierul, ca și psihanalistul, este confruntat cu "această problemă a visului-text care este o figură a textului-vis" (JBI, 60). Problematika respectivă formează unul din obiectivele lecturii analitice sau textanalizei, care trebuie să evite reducionismul unei analogii forțate sau mecanice între text și vis sau între un text și un vis. Textul și visul sînt decalate prin elaborarea secundară; în visul povestit intervine ordinea și logica scriiturii care ani-

hilează dezordinea haotică a visului. Gestul de a scrie, crearea operei de artă, este profund diferit de faptul oniric; în acesta din urmă, cenzura este minimă (sau inexistentă), conștiința fiind abolită de somn, "procesele primare oficiază în libertate" (JBI, 124). În reverie sau visul diurn, se poate observa un "coeficient superior de vigilență", datorită prezenței "cogito-ului" subiectului (GBR). Instantaneitatea manifestărilor onirice se opune elaborării lente -, presupunând durată -, a textului de ficțiune.

În funcție de gradul de intervenție a elaborării secundare, se identifică trei formațiuni care funcționează în spațiul inconștientului: *reveria*, *visul*, *delirul*. Acest grad este ridicat în reverie, moderat și variabil în vis, minim sau inexistent în delir, în care domină incoerența. Elaborarea secundară asigură o remaniere, o reorganizare a materialului transformat de celelalte procese primare. JBI stabilește o analogie între această tripartiție și activitatea românească: romanele și nuvelele "clasice" ("lizibile", după Barthes) sînt produse prin analogie cu reveria, povestirile "miraculoase" prin analogie cu visul, povestirile fantastice în care logica normală este complet bulversată, prin analogie cu delirul. Discursul fantastic, oniric, psihotic, cel al nebuniei și delirului, deși înrudite, presupun, cu toate acestea, caractere specifice care impun delimitări (TTF, TTD, SFF). Printre preocupările importante ale O literare (onirocritica) trebuie menționate: istoria visului ca procedeu literar, trăsăturile discursului oniric, studiul structurii povestirilor onirice, contaminarea cu alte genuri.

Cf. CRITICĂ; FANTASTIC; INCONȘTIENT; LECTURĂ; LIZIBIL; ONIRIC; ONIROCRITICĂ; PSIHANALIZĂ; PSIHOCRITICĂ; REVERIE; TEXTANALIZĂ.

Etim. Din fr. *onirologie*.

MMs

OPERAȚIE RETORICĂ

(f: OPÉRATION RHÉTORIQUE; i: OPERAZIONE RETORICA; r: RITORICE-SKOE DEISTVIE; s: OPERACIÓN RETÓRICA)

OR este procedeul fundamental prin care se obțin "figurile" atât la nivelul cuvîntului, cît și la cel frastic și transfrastic.

Diversele OR pot fi "înglobate sub termenul general de alterare" (JDR, 45). Grupul μ care s-a ocupat de OR în detaliu a arătat că "toate OR se bazează pe o proprietate fundamentală a discursului liniar: aceea de a putea fi descompus în unități din ce în ce mai mici" (JDR, 30).

Există "două mari familii: operațiile *substanțiale* și operațiile *relaționale* - primele alterînd substanța însăși a unităților asupra cărora acționează, celelalte mărîndu-se să modifice relațiile de poziție care există între aceste unități" (JDR, 45).

OR *substanțiale* sînt de două feluri: "cele care suprimă unități și cele care adaugă" - așadar, *suprimarea* și *ad-joncțiunea*; există însă și o OR mixtă, *suprimare-adjoncțiune*, în cadrul căreia "cantitatea de informație și nivelul de generalitate sînt aproximativ păstrate" (JDR, 46).

OR *relaționale* "sînt mai simple", întrucît alterează "ordinea liniară a unităților", fără să le modifice "natura"; OR relațională prin excelență este *permutarea* ("care poate fi oarecare sau prin inversiune").

Grupul μ care a preluat de la Quintilian această "quadripartita ratio" a oferit și un tablou al compatibilității operațiilor și domeniilor, precizînd pentru fiecare din cele patru OR capitale și speciile lor, dacă ele sînt aplicabile domeniului infralingvistic, lingvistic ori dincolo de acesta - și ce aspect anume pot

interesa (semnificantul sau semnificatul) (JDR, 47).

Cf. QUADRIPARTITA RATIO; ADJONCȚIUNE; SUPRIMARE; SUPRIMARE-ADJONCȚIUNE; PERMUTARE.

Etim. Din fr. *opération rhétorique*.

VPn

OPOZANT

(e: ANTI-HELPER; f: OPPOSANT; g: WIDERSACHER; i: OPPONENTE; r: OPPONENT; s: OPOSANTE)

În modelul actanțial, O este auxiliantul negativ, opunîndu-se adjuvantului, sau auxiliantului pozitiv. Mai este numit și antagonist sau forță opozantă.

În terminologia lui V. I. Propp (VPM), O, sau trădătorul, sau antidonatorul, este unul din cele șapte personaje (sau "dramatis personae") ale basmului, cel care instaurează transformarea negativă, atrăgînd, deci, ca echilibru, transformarea pozitivă. E. Souriau (ESS) dă celor șase "funcții dramatice" din constelația sa astrologică, reunite prin "forțe tematice", nume de planete și de semne din zodiac. O este Marte. Guy Michaud reia terminologia lui E. Souriau, dar restabilește a șaptea funcție, a trădătorului: plasat sub semnul lui Marte, O este forța antagonistă, creatoare de tensiuni și de conflicte; trădătorul, plasat sub semnul lui Saturn, se confundă uneori cu O, din care derivă, ca și din destinatar (GMO, 199, 200). Pentru A.-J. Greimas, care propune șase actanți (obiect - subiect, destinatar - destinat, adjuvant - opozant), O este funcția actanțială care "creează obstacole, opunîndu-se fie realizării dorinței, fie comunicării obiectului". Spre deosebire de actantul subiect și de actantul obiect, adjuvantul și opozantul sînt "participanți circumstanțiali, și nu adevărați actanți ai spectacolului". Modelul ac-

tanțial propus de Greimas este următorul:

Destinator - **Obiect** → Destinat
Adjuvant → **Subiect** ← Opozant
(AGS₁, 178-180). Pentru Claude Bremond, care distinge șase tipuri de roluri narative, dependente unele de altele (agenți, pacienți, influențatori, modificatori, conservatori, beneficiari, victime), obstructorul incarnează obstacolele din calea unui proces de ameliorare sau de degradare. În primul caz, are rol de frustrator și implică o vinovăție, în al doilea, de protector, și implică un merit; agentul unei frustrări poate fi aceeași persoană cu pacientul său, cu agentul sau pacientul ameliorării sau degradării, sau diferit de toți aceștia (CBP₁).

Cf. ACTANT, ADJUVANT.

Etim. Din fr. *opposant*.

PSp

OXIMORON

(e: OXYMORON; f: OXYMORE, OXYMORON; g: OXYMORON; i: OSSIMORON; r: OKSIMORON; s: OXIMORON)

O este caracterizat, în general, ca alăturare a două cuvinte sau a doi termeni contradictorii. După observațiile grupului de la Liège, din punct de vedere semantic, "semul nuclear al unuia dintre termeni reprezintă negarea unui clasaș al celuilalt termen" (JDR₁, 177). Aceiași cercetători leagă existența O de aceea a "metaforei corectate printr-o sinecdocă", în scopul lărgirii colecției de seme rezultată din intersectarea metaforică inițială, simplă: O "lance imobilă", echivalent al "chiparosului", corectează metafora care leagă lancea și chiparosul prin sinecdoca care raportează acest arbore la imobilitatea lui (JDR₁, 160-162). Dintre tipurile de relații sintactice stabilite între cele două antonime, ODD se oprește mai ales asupra coordonării și

determinării (ODD, 354). Majoritatea lucrărilor aleg exemple de O care aliază un substantiv și un adjectiv; BTT caracterizează chiar O ca epitet metaforic contradictoriu (BTT, 74-75). Se remarcă însă și combinațiile între verb și substantiv, sau adverb și adjectiv (cf. GDE, 168-169). S-au observat, de asemenea, grupări caracteristice unor epoci (de pildă, în limbajul monden al sec. al XVIII-lea francez, se alăturau frecvent un adverb și un adjectiv ori participiu contradictoriu; HMR, 804). Unele O se numără printre expresiile idiomatice ale diverselor limbi (GDE, 169).

În perspectiva retoricii tradiționale, O – numit uneori "antilogie" – era asociat cu antiteza: Henri Morier îl așază, împreună cu aceasta din urmă, dar și cu ironia, paradoxul, sofismul, umorul și alte câteva figuri, printre "abaterile" privitoare la "opoziția de idei" (O este "șocul dintre două idei care se exclud, prezentate ca și cum ar fi compatibile – ex.: un grotesc sublim", în timp ce antiteza se referă la "opozițiile de idei condensate în două cuvinte – ex: grotescul și sublimul". La GDE, O și antiteza țin de una din cele șase categorii ale figurilor ambiguității, mai precis de figurile opoziției și contradicției). Distanța redusă dintre cele două figuri, astfel privite, a provocat reacția grupului de la Liège, pentru care O este un metasemem obținut prin suprimare-adjoncțiune negativă și nu un metalogism prin adjoncțiune repetitivă, cum e antiteza. Altfel spus, O ține de cod iar antiteza de logică, operațiile generatoare respective fiind și ele diferite. Din punctul de vedere al etosului, există de asemenea deosebiri, căci O asumă contradicția la modul paradisiac, în timp ce antiteza o proclamă tragic (observația aparține lui Léon Cellier și e preluată de JDR1,

177). În schimb, Morier respinge asemănarea stabilită de grupul belgian, în baza operației comune de suprimare-adjoncțiune negativă, între O și antifrază, deoarece "nu toate O sînt antifraze", deși pot conține, "în suspensie", elemente ironice: într-o comedie, de exemplu, O denunță caracterul disparat sau ridicol al unui personaj (HMR, 804). Se cuvin subliniate, totuși, în această dispută a asocierilor figurate, diferențierile operate de fiecare dintre părți între termenii alăturați, care nu apar ca sinonime, dar ca figuri distincte; la JDR1, paradoxul e un metalogism iar O, un metasemem; la HMR, antiteza reprezintă "condiția mai multor figuri", între care O (HMR, 115).

Efectele O sînt enumerate deseori, și nu numai în spirit clasic. Se observă astfel caracterul "brutal", care-i explică utilizarea de către temperamentele sensibile doritoare de a produce impresie (HMR citează pe Stendhal) sau dimpotrivă, virtutea conciliatoare ce face ca termenii opuși să formeze o sinteză superioară (despre tema "lumină întunecată" în literatură și pictură, cf. HMR, 803). În teatru, după AUL, O este principala figură, "esențial dialogică" și structurînd contradicțiile care produc progresul acțiunii (AUL, 301-302).

Subordonat sau nu antitezei, asociabil cu parafraza, ironia sau paradoxul, O rămîne una dintre figurile unanim recunoscute de specialiști și nu încetează de a fi prezent în producția literară (cu deosebire, în textele humoristice).

Cf. ANTIFRAZĂ; ANTITEZĂ; IRONIE; PARADOX; PARAFRAZĂ.

Etim. Din fr. *oxymoron*; gr. *oxys* = "ascuțit", "inteligent" și *moros* = "prost".

MCp

P

PACT AUTOBIOGRAFIC

(e: AUTOBIOGRAPHICAL CONTRACT; f: PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE; i: PATTO AUTOBIOGRAFICO; r: POVESTVOVANIE OT PERVOGO LIȚA)

Noțiunea de PA a fost introdusă în critica literară de Philippe Lejeune. PA este definit ca "afirmarea în text" a "identității de nume (autor-narator-personaj)" (PLP, 26), identitate văzută ca punctul de plecare real al autobiografiei, dar și al altor texte subiective: memorii, confesiune, jurnal intim, corespondență, interviuri. Este vorba despre un "criteriu textual general" (PLP, 26), care are valoare de angajament din partea autorului față de cititor.

Pentru Ph. Lejeune, pactul nu constituie o "esență simplă", ci un "act complex" (PLP, 333), care poate fi supus unei analize. Încercînd să evidențieze variabilitatea istorică a acestei noțiuni, criticul i-a adus noi precizări în cercetările sale succesive. În cartea sa din 1971 (PLA), PA ține, mai ales, de o problema-

tică a genului, apropiindu-se de ideea de proiect, de motivare. Reflecțiile naratorilor asupra mijloacelor operei intime, ca și asupra intenționalității textului apar în prefețe, în secțiunea inițială a autobiografiei sau în note terminale, în scrieri-bilanț sau sînt inserate în povestire. În special titlul cărții are rolul de a sublinia că "persoana I trimite la numele autorului" (PLP, 27). În volumele critice apărute în 1975 (PLP) și 1980 (PLJ), PA este legat mai mult de receptarea textelor, de probleme de publicare, de o modificare a cîmpului literar și, în consecință, de cea a situației de comunicare; el are în vedere nu numai un contract implicit, ci și unul explicit cu cititorul.

Existența unor PA conduce pe Ph. Lejeune și pe Elisabeth Bruss (EBa, Po, 17/74) la concluzia că povestirea subiectivă retrospectivă este, prin definiție, un "gen contractual", avînd un efect de aceeași natură; ea cuprinde un "tip de scriitură", și o "atitudine" sau un "mod de lectură" (PLP, 45). Privit din perspectiva pactului, genul presupune existența unui cod prin care operele tre-

cutului sau cele contemporane sînt produse de autori, apoi receptate și clasate de cititori. Contractul, care "informează lectura" și "ghidează scriitura" (PIL, 33) – definind astfel genul și explicînd trecerile de la o structură literară la alta – se schimbă cu epoca în care a fost făcută receptarea textelor, în funcție de destinarii lor diferiți. Fiind un contract social, el este cel care determină această dimensiune a fenomenului autobiografic. Mai mult chiar, scriitura operelor subiective – caracterizată, la prima vedere, de o intimitate specifică – a putut fi integrată într-un sistem de producție literară mai larg, cel al unui discurs colectiv.

PA este "disociat în diferitele lui componente (identitate, asemănare)" (PLP, 337) și articulat cu alte forme de pact, referențial sau romanesc. Funcțiile sale diverse, ca și poziția sa în textul autobiografic – prezența sa implicită sau explicită – au drept rezultat apariția unor cazuri particulare: pactul O, absența unei declarații solemne de identitate, autobiografiile la persoana a II-a sau a III-a. Acestea din urmă cer cititorului o "operație de traducere" (PLJ, 43), procedeele autobiografiei fiind folosite aici în mod figurat.

Coexistența, în textul subiectiv, a pactului referențial și a celui autobiografic prilejuiește stabilirea unei distincții între două tipuri de asemănare: una la nivelul elementelor povestirii – *exactitatea* – și alta la nivelul totalității povestirii – *fidelitatea* – cea care privește adevărata semnificație a textului intim.

Imitarea PA de către anumiți autori permite descoperirea acestui fel de contract de lectură și în unele romane sau cărți de istorie.

Cf. AUTOBIOGRAFIE; GEN; AUTOR; NARATOR; CITITOR; RECEPTARE.

Etim. Din fr. *pacte autobiographique*.

ASr

PALEORETORICĂ

(f: PALÉORHÉTORIQUE; g: ALTRHE-TORIK; i: PALEORETORICA; r: PALEORITORIKA; s: PALEORRETÓRICA)

P este utilizat de Grupul μ pentru a denumi vechea retorică a antichității greco-latine; termenul comportă o nuanță ușor disprețiativă, deoarece grupul citat arată că, dacă exceptăm schema reușită a lui Quintilian, denu-mită "quadripartita ratio", reprezentanții retoricii clasice (și cei mai mulți dintre urmașii lor) nu au izbutit să distingă prea bine tehnicile de "schimbare" care stau la baza "figurilor" retorice; în consecință și încercările lor taxonomice au avut, în genere, un caracter destul de arbitrar (JDR, 23). Acest caracter avea să fie depășit de clasificarea mai coerentă a metabolelor, realizată de cercetătorii de la Liège.

Cf. RETORICĂ; NEORETORICĂ; OPERATIE RETORICĂ.

Etim. Din fr. *paléorhétique*.

VPn

PARATAXĂ

(e: PARATAXIS; f: PARATAXE; g: PARATAXE; i: PARATÀSSI; r: PARATAK-SIS; s: PARATAXIS)

Astăzi P este definită, ca și în retorica tradițională, drept figura de stil care suprimă legăturile dintre cuvinte sau propoziții. Absența acestor legături a făcut ca utilizarea P să fie atribuită forței sau vioiciunii exprimării. Este notorie preferința limbajului oral pentru P. În literatură, ESG observă că P devine esențială pentru poezia epică, unde, spre deosebire de utilizarea lirică, termenii figurii sînt autonomi, așa încît "cu cît mai paratactic, cu atît mai epic" (ESG, 30-31). E drept că nu orice juxtapunere formează

PERMUTARE

(f: PERMUTATION; i: PERMUTAZIONE; g: PERMUTATION; r: METATEZA; s: PERMUTACIÓN)

P este o operație retorică relațională, care constă în alterarea "ordinii liniare a unităților, fără a modifica natura unităților înseși" (JDR, 46). Și pentru LHP, 161, P reprezintă "o mutație între părțile unui lanț". P "semelor în interiorul lexe-mului" și a "trăsăturilor distinctive" în "interiorul fonemelor" este imposibilă, pentru că "aceste subunități sînt asamblate într-o ordine ierarhică și nu liniară" (JDR, 46).

Denumirea i-a fost dată de JDR, însă funcția acestei operații era cunoscută de vechea retorică. Astfel, la QUOI, 53, P apare sub numele de *transmutatio*, corespunzînd grecescului *metáthesis* (= transpunere, schimbare – HLH, 250, 252).

P poate fi oarecare sau prin inversiune. Spre deosebire de operațiile retorice substanțiale (adică: suprimare, ad-juncțiune, suprimare-adjuncțiune), P nu are priză asupra unităților infralingvistice (a trăsăturilor distinctive), ci doar asupra unităților lingvistice și dincolo de acestea.

Prin P oarecare, se obțin următoarele metabole mai obișnuite: *metaplasme*: anagrama, metateza; *metataxe*: tmeza, hiperbatul. P prin inversiune poate conduce la: *metaplasme*: palindromul; *metataxe*: inversiunea; *metalogisme*: inversiunea logică (cronologică).

La nivelul discursului narativ și/sau teatral, JDR menționează printre formule de P: modificarea direcției timpului (inversiune, circularitate); intervertirea ordinii în cauzalitate; povestirea aceluiași fapt în versiunile mai multor personaje etc. Și JFT, 125 vede în P aceeași deplasare posibilă a "cîmpului" narativ.

Cf. OPERATIE RETORICĂ; QUADRIPARTITA RATIO; ADJONCTIUNE; SUPRIMARE; SUPRIMARE-ADJONCTIUNE; METABOLĂ; METATAXĂ; ME-

o figură (de pildă "repetarea sinonimică" în două propoziții succesive nu reprezintă o P, GDE, 174). S-a afirmat că, în mod special, renunțarea la legăturile cauzale și consecutive este generatoare de P (JDR, 106).

Grupul din Liège situează P printre metabolele acționînd asupra sintaxei – metataxe – și anume printre cele obținute prin suprimare completă, ca și elipsa, zeugma și asindetul. Deosebirea dintre acesta din urmă și P corespunde celei dintre suprimarea legăturilor coordonatoare (în asindet) și a celor de subordonare (în P). Pentru Henri Morier, P este atît de "legată de asindet" încît, în definiții chiar, el ajunge să nu le mai deosebească (HMR, 125; cf. 815). O asimilare a P cu asindetul are loc și la GDE, care vorbește despre "P asindetica", figură de tip lexico-gramatical aparținînd figurilor economiei de expresie: același autor definește inițial asindetul ca omisiune a conjuncției coordonatoare, dar precizează că, în ambiguitatea sintactică generată astfel, e greu de precizat natura precisă, subordonatoare sau coordonatoare, a raporturilor dintre propoziții (GDE, 174).

Problema acestei figuri, ca și aceea a absenței punctuației, ține, pentru JDR, de decodare: lipsa legăturilor este frecventă, dar figura "nu e sensibilă decît în măsura în care manifestă tendința de a duce la ultimele consecințe raporturile între semnificanți. Înțeleg perfect relația logică între două propoziții independente, dar prefer să o văd exprimată limpede printr-o conjuncție sau printr-un adverb" (JDR, 106).

Pe scurt, P este o figură cu implicații sintactice, care determină o economie a exprimării, cu motivații și efecte diverse, economie pe care o poate compensa exprimarea legăturilor logice, topica și punctuația.

Cf. ASINDET; ELIPSĂ; ZEUGMA.

Etim. Din fr. *parataxe*; gr. *para* = "lîngă" și *taxis* = "aranjare, dispunere".

MCp

TALOGISM; DISCURS NARATIV; DISCURS TEATRAL; FIGURĂ; TROP...

Etim. Din fr. *permutation*.

VPn

PERSONA

(e: PERSONA; f: PERSONA; i: PERSONA; r: LIȚO)

1. *Persona* (mască de teatru) a dat naștere, în limbile romanice, termenilor: *personaj* și *persoană*.

Potrivit opiniei lui Michel Zérafra, relația persoană-personaj a fost supusă unor continue metamorfoze odată cu evoluția societății și a viziunii despre lume a autorului, a concepției sale "problematică și relativiste" (MZR, 53) asupra ființei umane. "*Persona* (masca prin care trece vocea umană) implică mai puțin dualitatea cît indisociabilitatea ființei și a aparenței sale: omul este o persoană fiindcă el are un contur, o formă reperabilă" (MZR, 55).

Cînd vorbim despre persoană avem în vedere, mai mult, aspectul noțional al problemei. "Ideea de persoană înglobează (cel mai adesea printr-o schematizare idealizantă) trăsăturile esențiale (intelectuale, afective, morale) ale unui grup social" (MZR, 9). Personajul, definit ca un "semnificant al persoanei", ca o persoană "condensată și dramatizată", "ambiguă și schimbătoare" (MZR, 10), trimite la termenul latin *persona* mai ales prin aspectul său funcțional.

Această "voce", care trece atît prin "masca eroului", cît și prin structurile formale ale povestirii, este, după M. Zérafra, foarte complexă. Ea aparține, în primul rînd, personajului "înzestrat cu un rol", actorului care trebuie să-l interpreteze, dar și naratorului "care exprimă printr-o scriitură multiplele aspecte ale conștiinței sale și cele ale statutului

său într-o societate, o civilizație, o cultură" (MZR, 10).

2. Termenul latin *persona* a fost utilizat și de Wayne C. Booth în teoria autorului implicat ("implied author"), despărțit de narator, de cititor și de personaj printr-o triplă distanță: temporală, morală și intelectuală. P sau "masca" reprezintă alter ego-ul auctorial, dar, mai ales, "vorbitorul din lucrare" care este "doar unul din elementele create de autorul implicat și care poate fi separat de el prin ironii transparente" (WBR, 108). Artă construirii de naratori creditabili este, pentru W. C. Booth, "arta de a stăpîni totalitatea sinelui propriu pentru a putea proiecta *persona*, alter ego-ul, care într-adevăr aparține cărții" (WBR, 118).

Cf. PERSONAJ; NARATOR; AUTOR IMPLICAT.

Etim. Din lat. *persona* = "mască de teatru", apoi "personaj" și, începînd cu lat. clasică, "persoană".

ASr

PERSONAJ

(e: CHARACTER; f: PERSONNAGE; g: PERSON, GESTALT; i: PERSONAGGIO; r: PERSONAJ, LIȚO, GHEROI; s: PERSONAJE)

P este un element structural, o axă primordială a formelor epice și dramatice. El este o componentă a situației narrative de bază și ocupă, în sistemul operei literare, un loc de excepție, alături de alte unități textuale sau indici de referință ai narațiunii: istorie și intrigă (cf. EFA, MZR), spațiu și acțiune (cf. WKO), titlu, narator, spațiu și timp (cf. CGP). Pivotal al intrigii pe care o justifică, agent sau martor al desfășurării narrative, P. este cel care servește demonstrației urmărite de text, contribuind la crearea sensului romanesc.

Deși prezența P poate fi semnalată încă din Antichitate, el se remarcă, mai ales, în secolul al XII-lea. Pentru epocile literare anterioare, sînt preferați termenii: protagonist (cf. SBM) și erou – proiecție a unui ideal uman. Eroul se transformă în P, "printr-o ruptură în cosmosul mitic"; el începe să reprezinte atunci "persoana", "o societate și nivelele sale" (MZR, 100). P se impune, cu deosebire, în Renaștere, datorită importanței acordate individului și reflecției asupra naturii umane.

Întreaga literatură, pînă în epoca modernă, manifestă interes pentru caractere și tipuri. În viziunea secolului al XIX-lea, P este puternic ancorat în istorie, el este construit prin asocierea a două forțe: una interioară, psihologică, cealaltă socială. Discursul narativ (romantic, realist sau naturalist) este, prin excelență, antropocentric; el are ca schemă fundamentală *protagonismul* sau "povestirea concepută ca proces biografic" (SBM, 237). P dobîndește acum, "poate pentru ultima oară, structura sa cea mai exhaustivă și mai articulată" (SBM, 241).

Conceptul a suferit, în ultimele decenii, numeroase mutații. Privită ca "un loc strategic al retoricii clasice" (Ph. Hamon), teoria asupra P a ocupat, întotdeauna, o poziție privilegiată în cadrul debaterilor estetice. Această categorie literară a fost obiectul unor demersuri critice și al unor grile de lectură variate: sociologice, psihologice, psihanalitice, stilistice și, mai recent, funcționale și semiotice.

Proliferarea acestor studii coexistă, în Franța anilor '50-'60, cu afirmațiile tot mai categorice ale lui Alain Robbe-Grillet și Nathalie Sarraute, privind pulverizarea P, ca urmare a unui nou raport care se stabilește între literatură și realitate. Refuzul intrigii și disoluția P tradițional sînt cele două puncte esențiale în punerea în discuție a romanului în perioada contemporană. Tentativa de demitizare a P, începută încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, ca o reacție

împotriva exceselor psihologizante manifestate în literatură, se înscrie într-un proces mai larg de contestare a unor valori ale textului narativ clasic, considerate ca perimate. Reificarea P și invadarea spațiului romanesc de către lucruri, în operele naturaliste, anunțau o tendință a Noului roman. Evoluția P romanesc de la tip și caracter pînă la personajul-conștiință din prima jumătate a secolului al XX-lea (sau ceea ce Michel Zérafra numește trecerea de la "o singularitate afectivă la o singularitate reflexivă") a avut o importantă semnificație estetică; ea înseamnă negarea unui rigid determinism istoric al P. "P profunde" din romanul clasic, solidul tip balzacian, dar și eroul problematic trebuiau înlocuiți, după opinia teoreticienilor antiromanului, cu "figuri plate", cu ființe anonime, cu "voci narrative mobile" (Nouz, 165) sau chiar cu persoane gramaticale (cf. grupul "Tel Quel"). P este mai mult o creație a cititorului decît a romancierului.

Ambiguitatea termenului P – despre care vorbesc numeroși cercetători (Tz. Todorov, Ph. Hamon, Jaap Lintvelt) – provine, pe de o parte, din caracterul său proteiform iar, pe de altă parte, din existența mai multor nivele posibile de descriere și analiză, a unor categorii diferite ce coexistă în această noțiune; P și persoană, P și viziune, P și atribut, P și psihologie (cf. ODD, 286-287). P trebuie interpretat, așa cum sublinia E. M. Forster în 1927, ca o ființă simbolică, dar și ca o componentă tehnică a romanului. Noțiunea de P nu poate fi însă limitată la ființele umane. Obiectele sau elementele naturii personificate pot să constituie, în anumite cazuri (basme, povestiri fantastice sau chiar romane de tip realist) un suport al intrigii. Ele au o funcție metaforică precisă în economia acestor texte și pot ocupa poziții strategice ale narațiunii.

Indiferent de unghiul din care îl abordează, majoritatea criticilor, care au reflectat asupra statutului P, asupra trăsăturilor sale textuale, asupra locului și

rolului său în procesul narativ, îl consideră drept un factor structurant al operei literare.

O diversitate constantă de preocupări este de semnalat chiar în investigațiile critice tradiționale, care prefigurează însă liniile de forță ale unei actuale poetici a acestei categorii narative: socialitatea P și valorizarea lui în diferite perioade ale literaturii, interesul său uman și estetic, coerența sa psihologică, clasificarea și distribuirea P (grație unor tipologii bazate pe criterii ideologice, etice, formale, funcționale), tehnici de caracterizare, în sfârșit, legăturile dintre personajele aceleiași opere, care compun un sistem relațional complex. Acest ansamblu de probleme – unele reluate și în cercetări mai noi – formează ceea ce Guy Michaud numea, încă din 1957, morfologia și sintaxa P, sau "gramatica sa interioară" (GMO, 139). Henri Mitterand vorbește, la rândul său, despre "indicii" P, care reprezintă "sistemul său morfologic" și despre "funcții", ce corespund "sistemului sintactic" sau "logic" (HMD, 89).

Discuțiile cele mai numeroase s-au purtat în jurul repartizării P în categorii și substructuri.

Alături de dihotomia tradițională, tributară ideologiei romantice: P bun/rău, tip pozitiv/negativ, formalistii ruși (și, mai târziu, Iuri Lotman) propun diferența: P mobil (sau dinamic) și P imobil (sau static), care nu evoluează de-a lungul acțiunii, dar care sînt totuși supuse legii unei transformări interne. Mobilitatea sau imobilitatea lor depind și de un cod cultural. P reprezintă, pe de o parte, "realizarea unei scheme culturale determinate", dar și "un sistem de abateri semnificative în raport cu aceasta" (ILS, 350).

E. M. Forster a vizat, în clasificarea sa, complexitatea P sau densitatea lui psi-

hologică. Se face distincția între P plat (*flat*), univoc, "construit în jurul unei singure idei sau calități" (ETA, 72) și P multidimensional sau rotund (*round*).

După rolul pe care-l îndeplinește în ansamblul textual, P poate fi: agent al acțiunii, purtător de cuvînt al autorului sau simplu element decorativ. W. J. Harvey denumesc aceste P: protagonistul – care constituie "scopul narațiunii" și personifică "viziunea narată a povestirii", "*fi-celle*" (formulă preluată de la Henry James) – care servește o funcție –, *card*, P mai complex ce reprezintă un caracter; pe ultimul loc se află "personajul fundal" (*background*), lipsit de individualitate, dar necesar intrigii (cf. WHC, 58).

François Mauriac a menționat existența a două mari categorii de P: "utilitățile" (*les utilités*) și P de prim plan, acestea din urmă ilustrînd una din virtualitățile romancierului. În aceeași perioadă, Albert Thibaudet sublinia că romancierul autentic este cel care "își creează P pe direcțiile infinite ale vieții sale posibile" (ATR, 11). Între cele două răboaie mondiale, au existat însă și scriitori care s-au pronunțat în favoarea autonomiei P românești în raport cu creatorii lor, debateri care au drept punct final articolul polemic al lui J.-P. Sartre, din 1937, *M. François Mauriac et la liberté*.

Michel Zérafra relevă ca un aspect structural al romanului modern, european și american, opoziția între personaje-subiecte și personaje-obiecte. Conștiința constituie "realitatea primordială pentru personajele-subiecte" (MZR, 188). În cazul personajelor-obiecte, persoana "se confundă cu un rol, cu o funcție, cu o mască" (MZR, 189). Se face, de asemenea, distincția între personaje-tipuri, care "reprezintă lumea" și personaje atipice, "prizoniere ale acestei ordini inautentice, alienate"; ele "comentează, critică, vād" această lume

(MZR, 190). (Se au în vedere P lui Proust, Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann, Robert Musil).

Alte diviziuni posibile pot fi stabilite plecînd de la maniera de a prezenta P sau de la mijloacele de a-l introduce în acțiune. Există: o prezentare directă (în romanul sub formă de jurnal intim sau memorii, în monologuri interioare sau romane epistolare), o prezentare indirectă, prin descrierea făcută de alt P (narrator heterodiegetic implicat în acțiune) sau de un narrator extradiegetic, aflat în afara istoriei. (Romanul comportamentului este exemplul cel mai concludent). De cele mai multe ori, aceste tipuri de prezentare se combină în același text narativ.

Printre mijloacele de a introduce P pot fi reținute: portretul, descrierea cadrului sau, în teatru, o serie de elemente paratextuale: decor, costum, indicații scenice, gesturi, intonație. Cel mai important este numele propriu, cu o valoare semiotică; el constituie o "metaforă" a P (Ph. Hamon) sau semnificantul lui. Potrivit criticii structuraliste, numele este purtător de informații, el conține o multiplicitate de atribute. "Numele propriu funcționează precum cîmpul de atracție a semnelor" (RBZ, 74) (P a fost interpretat de Roland Barthes ca un "produs combinatoriu", ca un ansamblu de seme). Tzvetan Todorov amintește de un alt procedeu de caracterizare, legat de cel al numelui, "emblema" (obiect ce aparține P, fel de a se îmbrăca sau de a vorbi), care este "marca sa distinctivă" (ODD, 292).

P se definește, de asemenea, în raport cu ceilalți, într-un joc de opoziții și corelații. Sintaxa P studiază relațiile de "coordonare și subordonare, de cauză sau consecință, de complementaritate sau de simplă circumstanță", care guvernează "modul lor de a fi unul față de

celălalt și comportarea lor reciprocă" (GMO, 138).

Ulterior, chestiunea P a reapărut în studii privind perspectiva narativă, el fiind, în acest caz, un purtător de viziune, o adevărată instanță a discursului. Reluînd o mai veche clasificare a lui Jean Pouillon (*Temps et roman*, 1946), Tzvetan Todorov și Gérard Genette au evidențiat existența a trei tipuri de focalizare, care trimit la aspectul povestirii, la atitudinea adoptată de narator față de P:

❖ viziunea "din spate" (*par-derrrière*): naratorul știe mai mult decît P;

❖ viziunea "împreună cu" (*avec*): naratorul știe tot ceea ce știe și P, dar ajunge la explicația evenimentelor după acesta;

❖ viziunea "din afară" (*du dehors*): naratorul știe mai puțin decît P și nu are acces la nici o conștiință.

P a fost implicat, de asemenea, în teoria comunicării, în noua perspectivă asupra lecturii, avînd rolul de mediator în relația autor-narator-cititor. Pentru Julia Kristeva, spațiul textual al romanului este format din triada Autor-Actor-Destinat, ceea ce permite P să devină obiectul dialogului care este narațiunea și, în același timp, un fel de "regulator al sistemului dialogic" (JKT1, 83).

Dezbaterile asupra P au cunoscut în Franța două momente care au însemnat într-adevăr o revizuire radicală a conceptului. Primul a fost apariția, în același an – 1966 – a textelor critice ale lui Roland Barthes (*Introduction à l'analyse structurale du récit*, "Communications", n° 8) și AGS, consacrate legilor structurale ale povestirii; cel de al doilea, publicarea, în 1972, a articolului lui Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, "Littérature", n° 6 (reprodus în RBP2), care și-a propus să pună bazele unei semiologii a P, integrînd teoria lui într-o lingvistică a discursului literar.

Analiza de tip structural nu are în vedere esența psihologică a P, ci participarea lui la o sferă a acțiunii. P este o "intersecție de funcții structurale" (ILS, 335). *Poetica* lui Aristotel considera deja noțiunea de persoană ca secundară, supusă noțiunii de acțiune și de efect. La formalistii ruși, P este suportul unei funcții, concepție aplicată pentru prima oară în Franța, în domeniul teatrului, de Etienne Souriau și Guy Michaud. Forțele dramatice, reunite în "dispozitive" și "combinații morfologice" diverse sînt sursa unor "mari scheme dinamice" (EES, 135).

A. J. Greimas este însă cel care dezvoltă aceste teorii stabilind ierarhia: actant (ca "unitate semantică a povestirii") – actor (ca "unitate lexicală a discursului", ca instanță care acționează) – rol (ca "entitate figurativă animată, dar anonimă și socială") (AGE, 269). Actanții sînt organizați în cupluri și clase, după reguli de multiplicare-substituție și formează un model actanțial. Structura actanțială – corespunzînd totalității unui gen – este definită ca o "reprezentare", ca un "obiect de schimb" între subiectul-autor și destinatarul – public (JKT₁, 81). Dacă în acest tip de critică se mai folosește termenul P, el este văzut ca un "actant în individualitatea sa proprie" (MBN, 27), sau ca "o transformare și exteriorizare a codului actanțial" (PPS, 92). Gérard Genette (cf. GGN) exclude chiar P dintre categoriile narative.

Premisa de la care pornește demonstrația lui Ph. Hamon este că P poate fi explorat ca semn, ca "suport al conservării și transformării sensului", ceea ce va permite, după opinia poeticianului francez, o analiză a lui mai riguroasă și descifrarea specificității lui semiologice. Este reliefată deosebirea între trei mari tipuri de semne și, în consecință, între trei tipuri de P (unele făcînd parte din mai multe categorii):

❖ P referențiale (istorice, mitologice, alegorice, sociale) care "trimit la o reali-

tate a lumii exterioare, la un concept", care sînt "imobilizate de o cultură" (RBP₂, 123);

❖ P – *shifter* (*embrayeurs*), purtătoare de cuvînt ale autorului sau cititorului, care trebuie raportate la "o situație concretă a discursului" (RBP₂, 123);

❖ P anaforice, cu o funcție de organizare, care presupun "o referință la sistemul propriu al operei" (RBP₂, 123).

Un P capătă sens prin comparație cu semnificațiile altui P. Văzut din această perspectivă, P, ca unitate a unui "sistem global" al operei, va fi integrat într-o "paradigmă originală constituită de mesaj" (RBP₂, 125).

Direcția actuală care a folosit cu cele mai fertile rezultate principiile unei semiologii a P este sociocritica. Ea încearcă o sinteză între sociologia textului și naratologie. Dispozitivul P – în care fiecare protagonist, figură de planul doi sau compars formează piesele unei "mașinării narative" (HMD, 61) – devine un "discurs de gradul al doilea despre societate" (HMD, 60). Totalitatea cunoștințelor autorului ("știința" sa), proiectul său ideologic, viziunea sa mitică sînt în strînsă legătură cu construirea P. Funcția sa ideologică este, în aceste condiții, conjugată cu funcția sa poetică.

Interesul manifestat astăzi față de conceptul de P, interpretările oferite de orientarea semiotică și de metoda socio-critică par să contrazică afirmația pesimistă a lui Tzvetan Todorov, din 1972, conform căreia această categorie narativă rămîne "una din cele mai obscure ale poeziei" (ODD, 286).

Cf. PERSONA; EROU; ACTANT; NARATOR; FOCALIZARE; ANTIROMAN; MIT.

Etim. Din fr. *personnage*; lat. *persona* = "rol, mască, actor".

ASr

PICARESC

(e: PICARESQUE; f: PICARESQUE; g: PIKARESK; i: PICARESCO; r: PLUTOVSKOE; s: PICARESCO)

Termenul provine din s. *pícaro*, -a, "ștrengar, ticălos, mișel, șmecher, vîntură-lume", personaj din literatura spaniolă a secolelor XVI și XVII, aventurier intrigant care traversează spații geografice și medii sociale diferite pe care le observă dintr-o perspectivă critică. Literatura picarescă (teatru, poezie și, mai ales, roman), realistă, satirică, moralizatoare și umoristică, depășește frontierele Spaniei secolelor XVI și XVII și se dezvoltă în celelalte țări europene pînă spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

Cf. ROMAN PICARESC.

Etim. Din fr. *picaresque*.

PSP

POETICĂ

(e: POETICS; f: POÉTIQUE; g: POETIK; i: POETICA; r: POETIKA; s: POÉTICA)

În accepția actuală a termenului, P desemnează orice teorie internă a literaturii care își propune să elaboreze categorii ce permit punerea în evidență atît a unității cît și a varietății operelor literare (ODD, 106). Obiectul poeziei este atît literatura "reală" cît și literatura posibilă, mai exact spus acea proprietate abstractă care singularizează literatura, proprietate numită de formalistii ruși *literaritate*.

Această accepție a termenului P este de dată relativ recentă. P desemna, inițial, acele tratate sau culegeri de precepte privind arta compoziției (în versuri, dar nu numai) sau privind convențiile și codurile care acționează în cadrul unui gen literar (ex.: Aristotel, *Poetica*, Horațiu, *Ars poetica* etc.); prin

extensie, s-a înțeles prin P sistemul de coduri și norme pe care le statuează o anumită școală literară (ex.: P clasicismului, a romantismului etc.). Termenul de P se mai aplică, în mod curent, și concepției despre literatură și despre actul creator al unui scriitor anume (ex.: P lui Dostoievski, a lui Ion Barbu etc.).

Polisemia termenului poate fi explicată cu destulă ușurință. Timp de mai multe secole, istoria P se confundă cu istoria *Poeticii* lui Aristotel (334-330 î. e. n.). Gînditorul grec a operat de la bun început distincția dintre *Techné rhétoriké* – arta discursului în public – și *Techné poiétiké* – arta evocării unor fapte imaginare. Ulterior, opoziția dintre retorică și P se va șterge treptat (la Horațiu, Tacitus etc.) și va fi anulată în evul mediu, cînd "poeticienii" vor fi "retoricienii" (cf. RBrCo, 16/70). Totuși, *Poetica* lui Aristotel circulă în evul mediu, însă în versiuni rezumate și inexacte. În 1498, apare prima traducere latină după original, în 1503 prima ediție în grecește, iar în 1550 traducerea (integrală și comentată) în italiană. Între 1498 și 1515 apar în Italia peste 50 de lucrări inspirate de Aristotel. Scaligero, în *Poetica* sa din 1561 (*Poetices libri septem*), îl numește "imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus" (cf. DPF, 104). În Franța, după 1630, *Poetica* lui Aristotel se bucură de o autoritate absolută, confirmată de *Arta poetică* a lui Boileau (1674), principiul central al P clasicismului francez fiind acela al verosimilului.

P clasică, avînd drept sursă și model *Poetica* aristoteliciană, este prin excelență o P normativă. Esența operei literare e aflată în principiul imitației (*mimesis*); dar, precizează Aristotel, obiectul activității mimetice nu e realitatea nemijlocită, ci o realitate posibilă în limitele verosimilului și ale necesarului. Domeniul poeziei este cu precădere generalul, în opoziție cu istoria ce are în vedere particularul. Arta duce la "curățirea" noastră de un prisos de simțire și la reîntoarcerea la normalitate, echilibru interior (*catharsis*). Plăcerea

estetică este inseparabilă de instruire, de extragerea unor învățăminte folositoare (principiu-cheie la Horațiu, chiar dacă acesta nu-l menționează nicăieri pe Aristotel). În sfârșit, *Poetica* aristoteliciană stabilește caracteristicile structurale ale tragediei și epopeii, punând bazele a ceea ce se va numi mai târziu *P* genurilor. La Horațiu, la Dionis din Halicarnas, la Quintilian, accentul va cădea pe clasificarea stilurilor, pe distincția dintre formă și conținut și pe necesitatea *adecvării* formei și procedeelelor.

Prin poeticele secolului al XVI-lea francez (Thomas Sébillet, Joachim du Bellay), se merge mai departe în direcția ierarhizării genurilor, a sublinierii opoziției proză-poezie, a obligativității cizelării expresiei. În secolul al XVIII-lea, Lessing reia unele din principiile aristotelice (*Laocoon*, *Dramaturgia de la Hamburg*), insistând asupra verosimilului, din care extrage două principii fundamentale: acela al motivației interne (compoziționale) și acela al specificității genurilor. Scrierile lui Lessing pot fi considerate drept o etapă extrem de importantă în constituirea unei *P* endogene, adică a unei *P* care caută criteriile de organizare și compoziție în interiorul operei sau al sistemului (genului) (TTD, 27-43). În epoca modernă, poeticele diferitelor școli și curente literare, începând cu romantismul, se vor situa și diferenția în funcție de trei factori: raportarea la realitatea exterioară, valorizarea personalității, a subiectivității și acceptarea sau respingerea normelor extrinseci operei (teza ce câștigă tot mai mult teren este aceea după care opera e o "lume" independentă, coerentă, cu legile ei proprii). În secolul trecut, câțiva scriitori – Poe, Flaubert, Mallarmé – împărtășesc convingerea că literatura este, înainte de orice, o chestiune de limbaj.

Ca teorie internă a literaturii, *P* e fundamentată în anii '20-'30, în mod independent, de Școala formală rusă și, în Franța, de Paul Valéry. Formaliștii socotesc că știința literaturii trebuie să studieze *procedeele*. Obiectul imediat al formalistilor era descrierea operei și a sistemului literar, în vederea degajării unor legi care să dea seama de funcționarea acestuia. Opera fiind esențialmente construcție și organizare, regăsim, sistematizat în special de către Tomașevski, principiul motivației, al motivației compoziționale în primul rând. Opera apare ca un sistem dinamic, ale cărui elemente se află în relații de interdeterminare. Procedeele au un caracter istoric, în sensul că funcțiile lor se modifică sub acțiunea atât a contextului literar dintr-o anumită perioadă cât și a contextului operei. Formele literare cunosc un proces de îmbătrânire, de uzare; alte forme și alte procedee, considerate pînă atunci secundare, marginale, vin să ia locul formelor "oficiale", canonizate. Formalismul încerca astfel să fundamenteze o *P* istorică, aptă să rezolve atinomiile formă-istorie, sincronie-diacronie, structură-evoluție. Formaliștii au avut contribuții decisive în studierea limbajului poetic și a formelor prozodice, a invariantelor structurale ale basmelor, a principiilor structuratoare ale nuvelei și romanului etc. Tomașevski definea *P* drept o teorie a literaturii al cărei scop este studierea diferitelor modalități de construcție a operei literare; obiectul *P* fiind literatura "artistică", ea are multe puncte comune cu lingvistica. *P* trebuie să se ocupe de fenomenele literare *generale*; Tomașevski distingea între o *P* istorică, menită să studieze geneza procedeelelor și destinul lor, și o *P* generală, al cărei obiectiv primordial urma să fie determinarea funcției artistice a procedeelelor. Cît despre Valéry, lui îi datorăm nu

numai o seamă de pătrunzătoare reflecții asupra limbajului, procesului de producere a textului, raportului dintre inspirație și luciditate ș.a.m.d., ci și formularea, în termeni foarte limpezi, a proiectului unei *P* moderne, știință care urma să se ocupe de tot ceea ce privește "crearea și compunerea unor lucrări a căror substanță și al căror mijloc este limbajul" (PVV, 291). Valéry sugerează că *P*, departe de a se substitui și de a se opune istoriei literare, îi va da acesteia un sens și un scop. În concepția valéryană, apare ideea unei istorii atât a formelor literare cât și a receptării operelor. În fine, la Valéry *P* glisează către *poietică*, prin voința de a reconstitui traiectul *fabricării* (*facerii* – din gr. *poiein*) operei.

P își precizează obiectivele și mijloacele în anii '60, o dată cu expansiunea structuralismului, în special a lingvisticii structurale. Pe lângă școala formală rusă și gândirea lui Valéry, *P* "recuperează" achizițiile școlii morfologice germane (A. Jolles, O. Walzel, W. Kayser etc.), ale *New Criticism*-ului englez și american (I. A. Richards, W. Empson, C. Brooks, P. Lubbock etc.) și ale Noii Critici franceze (J. Rousset, J. P. Richard, R. Barthes etc.). Reflecția teoretică s-a însoțit, în cele mai multe cazuri, de descrierea și analiza unei opere sau a unui *corpus* de opere, mergîndu-se pînă la tentative de cuprindere a unei întregi epoci (*P* medievală) sau de stabilire a trăsăturilor definitorii ale unui gen (poetica romanului, "gramatica poeziei" etc.). S-a pornit, de regulă, de la niște premise teoretice pe care analiza textului (textelor) urma să le confirme ori să le infirme, în orice caz să le nuanțeze și să le îmbogățească. Acceptînd teza lui Valéry după care literatura este extinderea și aplicarea anumitor proprietăți ale limbajului, *P* a făcut masiv apel la lingvistică, de la care a împru-

mutat categorii, concepte, proceduri, modele. Una din problemele majore cu care s-a confruntat *P* a fost aceea a circumscrierii cîmpului ei de acțiune și a delimitării obiectivelor sale. S-a admis îndeobște că, cel puțin într-o primă fază, procedurile descriptive ale *P* trebuie să se situeze în prelungirea procedeelelor elaborate de lingvistică (AGE, 284). S-au utilizat, mai ales în *P* narativă, categoriile de *mod*, *timp*, *aspect*, s-a postulat că textul poate fi socotit expansiunea unei fraze minimale; *P* a încercat, aici, să suplinească absența unei lingvistici a discursului.

Pe de altă parte, interferențele *P* cu retorica, stilistica și semiotica au putut crea impresia imposibilității trasării unor frontiere ferme între aceste discipline. Cele mai evidente au fost tentativele de anexare a *P* de către semiotică, prin considerarea literaturii drept un sistem de semne; în replică, Tzvetan Todorov a arătat că demersul semiotic este un principiu metodologic ce a contribuit, neîndoios, la transformarea și la orientarea multor discipline particulare, dar că expansiunea semioticii nu trebuie să ducă la dispariția specialiștilor acestor discipline, înlocuiți de un omniprezent și supercompetent semiotician (Ver, 385). Delicate și sinuoase au fost raporturile *P* cu critica literară, aceasta din urmă complăcîndu-se nu o dată în postura de "victimă" (și rezervînd *P* ipostaza de agresor imperialist), criticii acuzîndu-i pe poeticieni că ocultează judecata de valoare și invocînd, ca ultim "argument", că literatura și știința sînt incompatibile. În realitate, *P* și critica trebuie văzute în complementaritatea lor, reflecția teoretică sprijinindu-se pe lectură și pe interpretare, acestea, la rîndul lor, neavînd decît de cîștigat de pe urma constituirii unui sistem de concepte tot mai riguroase și a unui ansam-

blu de instrumente analitice tot mai fine și mai precise. P s-a străduit tocmai să păstreze echilibrul relației dintre particular și general, individual și universal, dintre unicitatea textului și proprietățile generale ale discursului literar. S-a vorbit, cu îndreptățire (AKC), de o P dinamică, dialectică, opusă statismului P clasice. De asemenea, s-a opinat că P trebuie să fie funciarmente *deschisă*, atât în sensul receptivității față de sugestiile metodologice și terminologice venite din partea altor discipline (lingvistică, antropologie, retorică, stilistică etc.), cât și prin faptul că nu oferă soluții definitive și rezolvări miraculoase; P evoluează în măsura în care literatura însăși evoluează și, mai ales, în măsura în care se schimbă însuși modul nostru de a înțelege conceptul de literatură.

După o primă etapă mai marcat "tehnicistă", cu ambiții formalizante, când s-a ocupat cu precădere de analiza structurală a povestirii, P s-a diversificat, a câștigat în suplețe și în puterea de cuprindere a unor zone tot mai întinse. S-a conturat astfel o P a genurilor (studii despre autobiografie, poemul în proză, romanul realist, discursul dramatic etc.). S-au întreprins cercetări sistematice asupra poeticității, relațiilor intertextuale, strategiilor de prezentare a textului, lizibilității, temporalității narrative, focalizării, sistemului de coduri prezente în opera literară ș.a.m.d. Spre sfârșitul anilor '70, adică după momentul de maximă ecloziune a P, se poate observa o anume stagnare, explicabilă și prin intrarea structuralismului într-un con de umbră. Totuși, trebuie semnalat că P s-a arătat tot mai interesată de cei doi poli ai comunicării – emițătorul și receptorul; au intervenit, în consecință, o "reînnoțire" a subiectului (H. Meschonnic crede chiar că, în scriitură, trăirea și rostirea sînt inseparabile – HMP, 144) pre-

cum și o reactualizare fecundă a problemelor lecturii și ale receptării (estetica receptării, lansată de școala de la Konstanz). În fine, P și-a legat destinul, în chip ireversibil, după cât se pare, de *poietică*, prin chiar faptul că și-a stabilit drept obiectiv elaborarea unor metode de descriere care să permită explicarea atât a operelor "deja realizate cât și a celor posibile" (BPL, 395). P și poietica explorează deci și virtualitățile discursului literar și, de asemenea, modurile de producere a operelor.

Cf. ANALIZĂ STRUCTURALĂ; ARTĂ POETICĂ; CORPUS; CREAȚIE; CRITICĂ LITERARĂ; DISCURS; FORMALISM; INTERPRETARE; LECTURĂ; LITERARITATE; LITERATURĂ; METODĂ STRUCTURALĂ; NEW CRITICISM; NOUA CRITICĂ; OPERĂ; POIETICĂ; RECEPTARE; RETORICĂ; SEMIOLOGIE A LITERATURII; ȘTIINȚĂ A LITERATURII; STILISTICĂ; STRUCTURALISM; TEORIE A LITERATURII.

Etim. Din fr. *poétique* < lat. *poetica*; în gr. *poietikos* = "care are darul de a crea" (*poiein* = "a face, a crea").

ACI

POEZIE

(e: POETRY; f: POÉSIE; g: DICHTUNG; i: POESIA; r: POEZIA; s: POESÍA)

Termenul de P a fost aplicat de-a lungul secolelor multiplelor forme (ritmice) în care ființele umane și-au exprimat, prin intermediul unei limbi, percepții dintre cele mai imaginative și intense asupra lumii, ale lor și ale relațiilor, controlate lingvistic, dintre cele două entități. În consecință, P a fost caracterizată, cu diverse nuanțări, drept viziune, invenție, imitație, experiență, imaginație, emoție, acțiune, relație, simbol... Atât creatorii cât și cei care au meditat asupra

ei au încercat s-o cuprindă, tot lingvistic (și aici e una din chestiunile foarte spinuoase), din cele mai variate perspective și după cele mai neașteptate metode; însuși felul în care sînt plasate accentele în aceste definiții sau descrieri ale P poate constitui o indicație asupra complexității, a elasticității și, în consecință, a dificultății de cuprindere a conceptului. Selecția pe care o propunem este, de aceea, limitată și limitativă: s-a vorbit, astfel, despre P ca o "angajare a sufletului" sau o "fenomenologie a sufletului" (GBE, 4); ca o expresie a unor sentimente ambigui (W. H. Auden), a "unor sentimente morale" sau "o revărsare spontană de sentimente puternice" (RCC, 257). André Breton considera că este echivalentă cu o erupție irațională sau o interpretare paranoică a realității, în vreme ce alții o văd ca pe un simplu joc; criticul romantic englez S. T. Coleridge o descria ca fiind arta de a reprezenta prin cuvinte natura exterioară, gândurile și afecțiunile umane, sau o structură frumoasă de cuvinte prezentate într-o organizare armonioasă. Ceva mai tehnic (JLL, 12) consideră că P este "structura ale cărei elemente se găsesc toate, la diferite niveluri, în stare de paralelism, avînd ca urmare o sarcină semantică determinată". Într-una din scrisori, Emily Dickinson își descria senzațiile fizice de frig și căldură pe care i le dă P, ba chiar și acelea de anihilare completă a personalității. Hugo Friedrich o prezintă ca pe o aventură a spiritului care, în același timp, meditează asupra propriei activități, iar Robert Scholes ca pe o structură verbală care, atrăgînd atenția asupra cadrului în care este formulată, propune și o perspectivă metalingvistică; în același sens, Roman Jakobson crede că "P nu este nimic altceva decît un enunț orientat către expresie" (TTS, 402); sau o construcție verbală care își proiectează limbajul de pe axa metaforică sau paradigmatică a verbalizării pe axa metonimică sau sintagmatică. Goethe vorbea despre P ca un regulator al imaginației, iar

victorianul G. M. Hopkins despre frumusețea ei ca fiind regularitate sau similitudine impusă peste neregularitate sau diferență; tot el o izola într-un univers propriu, nereferențial, luînd-o drept limbaj astfel constituit încît să poată fi ascultat pentru el însuși și nu pentru vreun sens care trimite în exterior. O definiție similară oferă (JMI, 8). "P este aplicarea unei organizări metrico-ritmice peste organizarea lingvistică".

Confruntarea dintre poet și limbă constă, în viziunea lui Jakob Korg, în actul de a forța resursele limbii să-și depășească disponibilitățile obișnuite pentru a comunica ceea ce limba pare incapabilă să comunice. La rîndul lui, Șklovski (LCT, 69) ne propune să "definim P ca o vorbire retardată, întortocheată"; prin comparație cu proza, care este tautologică prin însăși natura ei, P, ca "mod de a utiliza limbajul în scopuri noi... utilizează aceleași cuvinte... [ca și proza] ... într-o nouă ordine sintactică ce refuză orice ordine discursivă" fiindcă "P este anarhică" (MGC, XVI-XVII). Ceva mai vag-generalizant, Maiakovski știe că P înlocuiește frumusețea facilă a morții cu o altă frumusețe. Să mai notăm că ea este un "ecou sonor al omului unit cu cosmosul" (ALC, 99) sau necunoscutul din spiritul universal al unei epoci (Rimbaud), ori ceea ce scriu poezii și se pierde în traducere (Robert Frost), o interacțiune dintre cod și context, o reverlație în cuvinte prin intermediul cuvintelor (Wallace Stevens), o ezitare între sunet și sens (Valéry) sau un "compromis între sens și metru" (RCC, 40); în sfîrșit, un poet de talia lui Whitman și un critic de aceea a lui E. D. Hirsch – între mulți alții – ne reamintesc că nici o definiție a P nu reușește să acopere întreaga complexitate și diversitate a textelor și fenomenelor reunite sub acest nume. Cum o descurajare ca aceasta nu vine niciodată singură, ne grăbim să adăugăm că, din punct de vedere istoric, originile P sînt pierdute în timp și nici un cercetător nu poate hazarda vreun răspuns în această privință.

Se pare, totuși, că primele cuvinte ale primului om au fost sub formă de P, au fost P de fapt – cum susținea Herder, în 1770 – și că în toate ceremonialurile tribale muzica și dansul erau asociate P; și astăzi, puținele rase existente care nu au o literatură scrisă folosesc forme ritmice și poetice de exprimare. Oricum, este aproape sigur că "P s-a născut înaintea prozei" (VFR, 54), astfel că și A. W. Schlegel o putea considera limba maternă a omului (TTS). De altfel, se crede că, la origini, P reprezenta întreaga literatură (GMO, 30) și mult mai târziu a ajuns să se diferențieze ca gen. Evoluția rămâne sinuoasă în continuare: dacă gânditorii antici o izolau ca pe un "discurs versificat metric" (ECL, 175), în Evul Mediu ea nu mai este recunoscută ca artă independentă. Astfel, de pildă, în tratatul *De elocutione* (c. 100 e.n.) al lui Pseudo-Demetrius, P are drept scop dezvoltarea unei teme, iar aceste teme (anotimpuri, păsări etc.) erau prescrise în asemenea tratate; Dante însuși considera P ca o formă sau variantă a elocinței. În evoluția aproape imposibil de urmărit a conceptului și producțiilor poetice, se pare că trăsăturile ritmice au jucat cel mai important rol așa încât, după indescritibila proliferare ocazionată de apariția tiparului, s-a stabilit, treptat, în etape, o distincție – cu granițe foarte elastice în timp și spațiu – între P tradițională, bazată pe un ritm temporal, și P modernă, care îl înlocuiește pe acesta sau doar îi adaugă un ritm spațial.

Istoria mai înregistrează, ca parte a efortului de cuprindere a conceptului de P, și diversele tipuri de relaționări în interiorul și în afara literaturii. Cele mai frecvente s-au referit la poezie-muzică (trăsături eufonice-ritmice) și la poezie-pictură (dictonul horatian "ut pictura poesis"). Anticii le distingeau ca pe trei tipuri de imitație ce diferă după mijloacele și modalitățile de imitare, iar ceea ce a urmat s-a constituit într-o serie de adnotări pe marginea acestei constatări. Punând-o alături de filosofie și istorie, în

virtutea aceleiași teorii referitoare la mimesis, Aristotel considera P mai aproape de cea dintâi, în virtutea unei alte discriminări – ținând de gradul imitației – și anume dintre posibilitate și probabilitate. Relaționarea cu filosofia a condus la problema legăturii dintre P și cunoaștere, dintre P și știință, a tipului de cunoaștere propus de una și de alta. O parte din definițiile de mai sus sunt relevante în acest sens; mai amintim distincția propusă de I. A. Richards care vedea P ca funcționând pe baza unor pseudo-afirmații, superioare afirmațiilor științei, prin aceea că mobilizează un context în care pot fi înțelese. Numeroasele dispute pe această din urmă temă își au sursa în faptul că obiectul P nu-l constituie numai gândirea, ci și emoțiile, sentimentele, pasiunile, având, în consecință, drept scop nu numai plăcerea intelectuală, ci și cea emoțională; și dintr-o perspectivă complementară, P nu este semnificativă numai prin ceea ce operează în limbă sau în afara ei (asemeni discursului științific, istoric sau filosofic), ci și prin ceea ce este sau se creează.

Ajungem, așadar, la chestiunea comunicării prin intermediul P; este greu astăzi să mai acceptăm cu ușurință identificarea P cu magia (Novalis) sau chiar cu visul (de la cei mai vechi "romantici" până la suprarealiști); în continuare, este greu de dovedit sau susținut (asemeni lui Freud și urmașilor săi) că P ar putea fi un instrument de investigare psihologică, întrucât intrăm într-o zonă dominată de subiectivitate, total incontrollabilă, așa că o vom accepta ca pe o formă de comunicare între numeroase alte forme – având deci o sursă, un mediu și un destinatar. Dacă teoria informației (cf. I. Lotman) ne asigură că în toate sistemele semiotice o parte mai mică sau mai mare de informație se pierde pe parcurs (de-a lungul "canalului"), atunci putem accepta ideea că P ar fi singurul sistem semiotic care câștigă informație de-a lungul acestui canal și de la el; și aceasta, întrucât poetul adevărat știe că limitele mediului de comunicare, ale limbajului,

sînt tocmai cele care îi oferă cele mai fascinante posibilități. Ceea ce nu înseamnă a susține non-referențialitatea limbajului în P; istoria diverselor tradiții poetice ne oferă exemple de P ce prezintă sisteme filosofice, conțin și idei științifice, reprezintă narațiuni, drame istorice, elemente autobiografice, referiri la evenimente reale, descrieri și alegorii cu trimiteri directe sau implicite. Chiar când acestea nu sînt trimiteri la realități identificabile, P reprezintă rezultatul unei construcții conceptual-imaginative, pe care o ilustrează și la care trimite prin universul creat, deținând astfel o dimensiune epistemologică. Valéry credea că P devine constitutivă prin încercarea de a depăși rezistențele limbajului, iar J. Korg, prin efectul de a exprima inexprimabilul. Și alte formulări vagi ca acestea ne forțează să acceptăm faptul că P comunică sau construiește prin aceea că există ca organizare, ca sistem de semne, cu anumite straturi de semnificare, ca rețea, formă, ansamblu sau structură. Este vorba de o structură care există, cu variațiuni mai mari sau mai mici, atât în emițător cât și în receptor, dar care poate fi studiată practic numai în text și pe baza contextelor (cultural, istoric, social...) puse la dispoziție de o serie întreagă de discipline umaniste.

O asemenea formă de expresie lingvistică va funcționa, evident, potrivit unor norme, reguli și principii (ale structuralismului, semioticii, principii formale) și ținând de anumite condiții (faptul că expresia poetică depinde de natura unui sistem lingvistic dat, anterior; că unitățile de bază ale P sînt funcție de combinația între sunet și sens, sens și semnificație, semnificație și emoție, denotație și conotație; și, în sfîrșit, condițiile estetice alături de cele ale situațiilor individuale ale creării fiecărui text sau categorii de texte – satire, epistole, elegii, ode, balade, pastişe, parodii, eseuri, alegorii, sonete, pasteluri etc.). Condiția principală este aceea că P reprezintă un mod specific de folosire a

limbii și, de aici, o serie de trăsături, aspecte sau niveluri de funcționare: grafic, sintactic, semantic, eufonic. Forma grafică a P, cu care s-a experimentat mai ales în secolul al XX-lea (Apollinaire și Cummings sînt cele mai citate exemple) este aproape la fel de veche ca și P scrisă (MBR, 12): faptul că lungimea rîndurilor pe pagină nu este determinată, ca în cazul prozei, de limita foilor de hîrtie, este suficient pentru a izola textul printr-un "spațiu alb de liniște", care determină cititorul să-l privească, să-l recepteze altfel. Orizontul lui de așteptare este cel mai direct legat de această formă (marginii, segmentarea versurilor și strofelor, majuscule la începutul versurilor) fapt care (pe parcurs), a condus la fabricarea de siluete verbale ce creează imagini picturale din însăși aranjarea cuvintelor și literelor în pagină.

Primele "poeme picturale" – *carmen figuratum* – par să fi fost scrise în Renașterea italiană, după care au înflorit în Anglia secolului al XVII-lea (poetii metafizici George Herbert, Robert Herrick și George Puttenham), în cele următoare (cf. Blake și ilustrațiile lui), ajungîndu-se la *caligramele* lui Apollinaire și alte asemenea mijloace experimentale (litere din alfabet străine, fotografii și desene încorporate textului, diverse tipuri de litere, inclusiv de mîna, compactarea și despațializarea mai multor cuvinte, spațializarea literelor unui cuvînt – Cummings în primul rînd –, acrostihuri, paranteze, diverse semne grafice etc.); "cîmpul paginii" a devenit astfel un spațiu de explorare tipografică, de creare a imaginilor din litere și cuvinte, în ceea ce a ajuns să se numească poezie concretă. Funcțiile și efectele realizate prin folosirea acestui nivel grafic sînt evidente: (re)organizarea lecturii și a înaintării în text, intensificarea percepției cititorului în fața cuvintelor, introducerea de ezitări și reluări în progresia obișnuită, mărirea numărului de coincidențe textuale, spațializarea ritmului P.

S-a arătat că noutatea **P** rezidă în primul rând în sintaxă (MGC, 79), că în **P** organizarea cuvintelor este mai importantă decât existența lor ca unități independente; ceea ce înseamnă că funcțiile devin mai importante decât unitățile și aceasta îl face pe Chomsky să constate că însăși cunoașterea este un efect al sintaxei. Ocupându-se de "energia poetică", Ian Mukarovsky distinge o statică semantică – sensurile izolate ale cuvintelor – de o dinamică semantică – dată de diversele posibilități de combinație, care se rezolvă într-un lanț de explozii semantice, în descreștere de la primul cuvânt către ultimul (în propoziție sau în text). Posibilitățile sintactice ale poetului sunt determinate de tipul de limbă în care scrie: mai mari, mai multe în limbile analitice și mai reduse în cele sintetice. Sintaxa poate fi folosită pentru a încetini sau grăbi progresia cititorului în text, pentru a impune reluări de fragmente sau pasaje, pentru a atrage atenția asupra unor unități plasate în poziții speciale etc. Esența simbolică a **P**, dată, într-o perspectivă, de similaritate impusă contiguității (RJE) face ca aspectul semantic să se constituie în cel mai complex nivel al ei. Importanța cuvântului în poezie a fost subliniată în prea multe rânduri pentru a mai solicita comentarii. Mesajul estetic constă mai ales în faptul că transmitătorul-autor își testează codul, iar receptorul-cititor îl urmează și, eventual, amplifică acest efort. De aici, **P**, ca mesaj incomplet și rolul ambiguității ("mașinațiunile ambiguității stau chiar la rădăcina **P**" – afirmă William Empson) (cf. RJE, 87) și tot de aici **P** definită ca sumă de potențialități și nu de realizări. **P** nu este o limbă, ci este într-o limbă cu noi sarcini semantice; fiecare element al ei are, pe lângă o funcție simbolică și o funcționare în text, o altă în limbă și o a treia în limba literară. Tensiunea principală a **P**, este deci aceea dintre cuvântul din poem și cuvântul din limbă, la care se adaugă tensiunile: unitate individuală – text, denotație – conotație, gândire – senti-

ment, cele două laturi ale metaforei, structură – textură, text – lectură, mesaj – formă etc.

Din punct de vedere semantic, viziunea poetică se armonizează într-un text prin intermediul figurilor stilistice sau tropilor, al imaginilor. Acestea sînt, în principal, rezultatul a ceea ce s-a numit logică emotivă și sînt construite pe baza legilor asociaționismului. Figura de bază este metafora (simplă, extinsă, compusă, mixtă), în comparație cu care pot fi definite toate celelalte: sinecdoca, metonimia, comparația etc. Muzica **P** este dată în primul rând de ritm (ritmul suprapus ritmului limbii ca atare) și metru (care este tot o funcție a paralelismului ritmic: "**P** este logos metrificat" (Gorgias, în VFR, 55); ambele sînt determinate de succesiunea silabelor accentuate și neaccentuate, iar unitatea de bază este piciorul (iamb, troheu, anapest, dactil...) care, la rîndul lui, determină natura versului (monometru, dimetru, trimetru, pentametru, hexametru...). Eufonia constă în efectul plăcut creat de sunetul cuvintelor, legat, evident, și de recitare, de producere orală sau de disponibilitatea imaginativă a acestei produceri. Componentele acustice ale **P** mai includ, așadar, pe lângă sunete și ritm, intonația, forța respiratorie, timbrul. Repetiția sunetelor are printre efecte aliterația, asonanța și consonanța, apoi o "sintaxă verticală" dată de rimă (exactă, parțială, finală internă, masculină/feminină, grafică, pararimă etc.) Refrenurile creează o structură ritmică mai generală. Prozodia devine astfel forma unui contract între poezi și cititori, o înțelegere care, în ultima sută de ani, a impus și versul liber. Acesta este justificat prin faptul că versificația nu este un corolar al comunicării poetice (Eichenbaum), ci dezvoltă noi entități stilistice și lingvistice: "interacțiunea metrului cu sensul constituie principiul activ al poeziei și cuprinde toate caracterele ei importante" (J. C. Ransom; cf. RJE, 236).

Există și un simbolism al sunetelor care, studiat cu atenție, a ajuns să fie

considerat o realitate obiectivă; mai mult (cf. JMI), ritmul este considerat un adevărat sistem simbolizant, ancorat într-o realitate biologică și psihică, ba chiar în materia universală ca atare. În funcție de aceste dimensiuni (grafică, sintactică, semantică, eufonică), **P** a fost clasificată în forme regulate și neregulate. Formele regulate sînt date de numărul de versuri (între 1 și 39): monoversul sau versul liber, cupletul, terțetul, catrenul, cvintetul, sextetul, septetul, octava, rondelul, sonetul, rondoul, trioletul, rubaiatul, vodevilul, vilanele, sestina – iar cele neregulate, de situația semantică sau eufonică: acrostihul, aubada, balada, epistola, elegia, epitalamul, monologul, oda, palinodia, epigrama, epitaful, elegia, epitalamul, protalamul, romanța, serenada...; aceste numeroase forme se subsumează categoriilor mai ample de **P** scrisă și orală (folclorică), ale **P** epice (care folosește și funcția referențială, fiind subordonată rostirii la persoana a treia), lirice (legată de funcția emotivă și persoana întâi) și **P** la persoana a doua (marcată de funcția conativă). **P** dramatică rămîne în bună parte în afara genului, împărțînd o seamă de trăsături cu alt gen literar-artistic. Insistența asupra relației poeziei cu limba ridică problema rolului analizei lingvistice în poezie; îndelung dezbătută, chestiunea pare a consta în aceea că analiza lingvistică se întretaie sau se suprapune cu cea critică în studiul stilistic. Funcția poetică este o funcție lingvistică alături de o altă funcție care depășește posibilitățile stricte de studiu ale lingvisticii; din punct de vedere al agenților implicați, lingvistul indentifică în **P** acele trăsături care se cer interpretate și, în oarecare măsură, indică și posibilitățile de interpretare, iar criticul este acela care încearcă să decidă asupra valabilității și ierarhizării acestor posibilități; în fapt, se poate vorbi de două funcții ale aceluiași "personaj". Fiind un sistem semiotic secund – "cuvîntul **P** devine o reproducere a cuvîntului din limbă... El devine modelul semiotic al

modelului semiotic" (JLL, 137) –, punînd în activitate toate resursele limbajului (LCN) și devenind astfel un limbaj esențial (MBE); putem conchide (împreună cu VJT, 142) că "istoria **P**, este istoria artei cuvîntului."

Cf. AMBIGUITATE; ARTĂ POETICĂ; COERENȚĂ; CONOTAȚIE; FORMĂ; INSPIRAȚIE; METRICĂ; RIMĂ; RITM; VERS.

Etim. Din fr. *poésie* < lat. *poesis*; gr. *poiesis*.

SAV

POVESTE

(e: FOLK-TALE; f: CONTE DE FÉE sau MERVEILLEUX; g: GESCHICHTE, ERZÄHLUNG, MÄRCHEN; i: FAVOLA; r: SKAZKA, POVEST'; s: CUENTO DE HADAS, RELATO)

1. Termen generic denumind speciile narrative populare în proză: basmul despre animale, basmul propriu-zis, legenda și snoava. În limba rusă veche, "povesti" însemna, ca și "basni", narațiune fictivă, de dimensiuni apreciabile.

2. Corespondentul prin care unii traducători români aproximează termenii f. *histoire* și e. *story*, rezervînd cel de *povestire* pentru f. *récit*. Este evocarea, de către naratorul-martor, a unei realități, a unor evenimente care s-au petrecut, spre deosebire de f. *discours* sau e. *discourse* (*discurs*), modul în care se face relatarea (g. *Erzählung*, i. *racconto*, r. *istoria*, s. *relato*, *narración*). În retorica clasică, **P** ține de *inventio*, discursul de *dispositio*. Noțiunile au fost introduse în studiile despre limbaj după categorica lor formulare de către E. Benveniste (EBP₁₋₂). Formaliștii ruși izolează, cei dintîi, aceste două noțiuni. B. Tomașevski le numește *fabulă* ("totalitatea evenimen-

telor în legătura lor reciprocă și intimă") și *subiect* ("construirea artistică a distribuției evenimentelor într-o lucrare") (BTT, 252, 254). *P* sau fabula ar fi, deci, materialul brut, neorganizat, al narațiunii, totalitatea evenimentelor de narat, în timp ce subiectul sau intriga (*plot*) ar consta din structurarea acelorași evenimente în ordinea lor cauzal-cronologică, așa cum apar, de fapt, în orice operă individuală. E. M. Forster (EFA) distinge *P* pe care o "spune" un roman de povestire – narațiunea unor evenimente aranjate în succesiunea lor temporală –, bază a intrigii – aspectul logic-intelectual și cauzal al romanului. VSP2 nu consideră *P* drept un element artistic, ci un material prelitterar; pentru el, numai discursul constituie o construcție estetică; în 1959, revine asupra acestei afirmații, exagerând imposibilitatea și inutilitatea de a despărți "partea evenimentială" de "asamblarea compozițională". Pentru T. Todorov, *P* este o convenție – inexistentă la nivelul evenimentelor – cu două aspecte: 1. logica acțiunilor și 2. sintaxa personajelor care cauzează sau suportă evenimentele (TTCo, 8/66). În TTP T. Todorov definește *P* drept prezentarea faptelor survenite la un anumit moment temporal, fără nici o intervenție a locutorului în povestire. G. Genette (GGN) definește *P* ca "ansamblul evenimentelor povestite" și propune ca echivalent "diegeza" (*diegese*, din gr. *diegesis* = povestire, narațiune, expunere), termen pe care îl preia de la E. Souriau (1948) și care s-a impus, mai ales, sub formă adjectivală. Sub influența probabilă a lui V. I. Propp, Claude Bremond separă *histoire* (unică) de *récit* (actul narativ, multiplu) (CBmCo). În diagrama structurii narrative a lui Seymour Chatman (SCS, 267), *story* este definit drept "conținut narativ".

Cf. *BASM*; *ISTORIE*; *DISCURS*; *POVESTIRE*; *NARAȚIUNE*; *INTRIGĂ*; *ACȚIUNE*.

Etim. Din sl. veche *povesti*.

PSp

PRAGMATICA

(e: PRAGMATICS; f: PRAGMATIQUE; g: PRAGMATIK; i: PRAGMATICA; r: PRAGMATIKA; s: PRAGMÁTICA)

P este un domeniu al *semioticii*, alături de *semantica* și de *sintaxă* sau *sintactică*. *P* studiază raportul dintre semne și interpretii lor, mai exact, dintre semne și cei care le folosesc: vorbitorul-ascultătorul, scriptorul-cititorul. De domeniul *P* țin toate fenomenele psihologice, biologice, sociologice care sînt generate de funcționarea semnului și de care depinde funcționarea acestuia. *P* presupune sintactica și semantica, deoarece, pentru a cunoaște adecvat raportul semnelor cu interpretii lor, trebuie cunoscute raporturile dintre semne, pe de o parte, și dintre semne și acele lucruri la care ele îi trimit pe interpreți, pe de altă parte.

Relația dintre semne și interpretii lor este guvernată de ceea ce Ch. Peirce numea "reguli de folosire a semnelor" sau "reguli pragmatice". Regulile pragmatice constată condițiile în care un mijloc de semnificare este pentru interpret semn. Termenii cu care operează *P* sînt: emițător, receptor, convenție, confirmare, a înțelege, interpretare.

Toate semnele pot fi studiate din punct de vedere pragmatic (ca produce și receptare); mai mult decît atât, e nevoie ca în unele cazuri să se folosească semnele pentru producerea proceselor de interpretare, indiferent dacă există obiecte desemnate de aceste semne sau nu, ori dacă asociațiile pe care le propunem sînt prevăzute de regulile de formare și de transformare ale limbii în care semnele respective se folosesc. Dimensiunea pragmatică a semiozei este foarte complexă, ea comportînd, ca și dimensiunea semantică, componenta socială și individuală, recursul la convenție și normă, dar și libertatea relației cu semnul (discursul). Din această complexitate decurg cele patru accepții ale *P* pe care le enunță Umberto Eco:

1. interpretarea tuturor opțiunilor semantice oferite de mesaj;

2. ansamblul răspunsurilor idiosincratice elaborate de destinatar după ce a receptat mesajul;

3. ansamblul presupuzițiilor implicate în mesaj;

4. ansamblul presupuzițiilor implicate în raportul dintre emițător și destinatar (UET, 76).

În legătură cu raportul dintre emițător și destinatar, R. Montague nota că acesta este definit de termenii *adevăr* și *capacitate de a răspunde*. Cu aceasta, semioticianul enunță următoarea regulă pragmatică a semnului: o afirmație este adevărată în raport cu un sistem de referință, cu un dat anume al interpretării, iar un obiect individual posibil satisface expresia aceasta fără variabile libere, în raport cu un sistem oarecare de referință și cu o interpretare dată (cf. *Pragmatics and Intentional Logic. Semantics of Natural Language*).

Producerea și receptarea semnelor sînt condiționate istoric și sînt strict determinate de premise semnificative externe și interne. Dintre condițiile externe se rețin spațiul, timpul și situația actului de comunicare; în sfera condițiilor interne se includ: factorii biologici, psihologici și sociologici ai receptorului/emițătorului.

Din punct de vedere pragmatic, un semn lingvistic se folosește în asociație cu alte semne lingvistice, unitatea cu care operează de fapt *P* fiind textul, textul ca instrument al comunicării lingvistice între emițător și receptor. Numai prin prezența emițătorului și receptorului devine posibilă comunicarea, adică producerea și receptarea textului. Chiar în situația de comunicare *un singur emițător* – *un singur receptor*, textul nu este unul și același pentru emițător și pentru receptor pentru că, în actul de comunicare, fiecare dintre ei intră cu

premize diferite. În cazul în care producătorul este și unicul receptor al textului, textul se prezintă tot ca o variabilă, întrucît situația de receptare nu este niciodată aceeași. În sfîrșit, un text este tot atîtea texte cîți receptori sînt. Afirmația este evidentă pentru textul literar, care nu este numai act de comunicare, ci și act de expresie.

În legătură cu textul literar, s-a elaborat o întreagă teorie a receptării care este parte componentă a *P*. *P* textului literar s-ar contura ca o disciplină semiotică și poetică al cărei obiect este textul în dinamica lui, discursul corelat cu eul creatorului de text și cu cel al receptorului de text, acesta din urmă fiind considerat coparticipant la crearea textului ca sens. Dincolo de acest proces de comunicare, se profilează "funcția interpersonală" a textului, care este funcție a relației sociale.

Cf. *SEMANTICĂ*; *SINTAXĂ*; *PRESUPUZIȚIE*; *RECEPTOR*; *EMIȚĂTOR*; *SEMIOZĂ*; *VARIABILĂ*; *MESAJ*; *TEXT*.

Etim. Din fr. *pragmatique* < gr. *pragmatikós* = "privitor la acțiune"

. LCt

PROZODIE

(e: PROSODY; f: PROSODIE; i: PROSODIA; g: PROSODIE; r: PROZODIA; s: PROSODÍA)

Termenul *P* are două accepții. În fonologie, el denumește trăsăturile supra-segmentale (prozodemele), care, pe durata emisiei vocale, se adaugă fonemelor în vederea realizării valorilor denotative și conotative ale semnificantului (CKC, 58).

În poetică, *P* are ca obiect organizarea vocalică și consonantică a unui text, ca element al ritmului (prin consonantism)

și ca element al sensului (prin paragramatism) (HMP, 178).

P constituie un domeniu aparte al fonologiei, caracterizat prin discrepanța dintre avansul luat de studiul funcțiilor sale față de analiza substanței. Dacă fonematica are ca obiect fonemele, facultățile lor combinatorii și unele fenomene melodice (energie, înălțime, durată), P se ocupă de acele elemente din ultima categorie care se raportează la unități lingvistice de mai mare întindere. Pentru a le denumi, lingvistica europeană folosește termenul operațional "prozodem", iar lingvistica americană, sintagma "unitate suprasedimentală". Sînt grupate astfel studiul accentului, al intonației, al tonurilor, al ritmului marcat de distribuția accentelor și a pauzelor. Prezente în orice enunț, prozodemele constituie suprastructura acestuia în timp ce fonemele sînt infrastructura (BPL, 401). În dihotomia competență/performanță a lui Noam Chomsky, prozodemele țin de performanță prin caracterul lor concret în planul expresiei. Specifice codului oral, ele pot avea anumite echivalente în scris (punctuație, spații albe etc.).

Unitățile prozodice – grupul ritmic, unitatea accentuală, unitatea intonativă – corespund grupurilor sintactice ale enunțului, pe al căror sens se grefează cu rolul de a-l modifica sau chiar de a suplini mijloacele lexicale și gramaticale de redare a acestuia. Un exemplu ne este oferit de unitatea implicativă de intonație. Fraza interogativă: "L-ai văzut ieri la bibliotecă?" va căpăta nuanța de îndoială sau surpriză, dacă unității intonative de chestiune, care urcă de la nivelul 2 la 4, sub forma unei curbe convexe, i se substituie unitatea implicativă, redată printr-o curbă concavă care, după ce urcă la nivelul 4, coboară ușor.

În accepția sa mai veche, P are ca obiect pronunția regulată a cuvintelor, cu respectarea fermă a accentului și cantității, și se află la baza metricii.

Ca marcă a literarității, termenul P este folosit, așa cum o făcuse și Charles

Baudelaire, ca sinonim al termenului de "fonematică" din fonologie și se raportează la valențele fonemelor în privința generării ritmului și semnificației (HMP1,65). Atribuirea acestui sens contribuie, după Henri Meschonnic, la precizarea corectă a direcției transferului de la lingvistică la literatură și nu invers (HMP1,65).

P cuprinde deci ansamblul mijloacelor utilizate pentru a obține distincția între poezie și alte texte, ca unic element de identificare, recunoscut ca atare încă din secolul al XVII-lea (MBR2,12). Cu acest sens, P se apropie mult de versificație.

Aplicarea perspectivei structurării metrice la proprietățile fonetice ale unei limbi instituie P ca parte a poeziei (VJS).

În planul sintaxei narative, prozodia modifică sensul deplasării, care încetează de a mai fi lineară în structura profundă. Inspirîndu-se din teoria metricii generative a lui Halle și Keyser (*Chaucer and the Study of Prosody*), JFT descoperă în structura profundă a "cîmpului narativ" rupturi și accente cu caracter prozodic, pe care fondează o P narativă a "deplasării", cu poziții risipite, nu înălțuite. Din acest motiv, ea se deosebește de P lineară, produsă de succesiunea pozițiilor discrete din structura profundă, care, prin transformare, dau versul propriu-zis (JFT).

Indiferent de domeniul în care funcționează, P se prezintă, din perspectiva potențialului de aranjament formal, drept "fața sonoră a unei sintaxe" (HMP1,80).

Cf. VERSIFICAȚIE; METRICĂ; INTONAȚIE; ACCENT; RITM.

Etim. Din fr. *prosodie* < gr. *prosôidia*, termen aplicat ansamblului aspectelor pronunției caracteristice versului (accentul, cantitatea). Latinescul *prosodia* a preluat la început doar sensul de "accent tonic".

MPv

PSIHOCRITICĂ

(e: PSYCHOCRITICS; f: PSYCHOCRITIQUE; g: PSYCHOKRITIK; i: PSICO-CRITICA; r: PSIHOKRITIKA; s: PSICO-CRÍTICA)

P este o metodă de abordare a fenomenului literar, teoretizată și pusă în aplicare de Charles Mauron și avînd ca obiect surprinderea modului de manifestare a personalității inconștiente în opera literară. P este în același timp o tehnică de lectură, presupunînd o serie de proceduri specifice: "P este în primul rînd această tehnică. Ea caută asociațiile de idei involuntare sub structurile voite ale textului" (CMD, 23).

P este considerată drept cea mai originală și sistematică folosire a psihanalizei în cercetarea literară, depășind raportările și explicațiile mecanice ale predecesorilor și îmbogățind considerabil viziunea "criticii clasice" și a istoriei literare despre operă și creator. P este devenirea unui lung și dificil dialog între literatură și psihanaliză, chiar de la apariția acesteia din urmă. Acest dialog a evoluat de la interpretări pur medicale ale textelor literare considerate ca simple manifestări nevrotice, pînă la psihanaliza semiotică a lui Lacan și mai departe. Întîlnirea dintre cele două domenii, de fapt distincte și perfect separabile, a fost posibilă datorită impresiei că ambele operează pe un același material: limbajul.

În aria largă de difuziune a psihanalizei, P formează o insulă bine delimitată care, prin însuși modul său de a se autoprezenta, își lasă circumscrise cu precizie meritele și limitele, riscurile pe care le implică, dar și perspectivele de supraviețuire. Mauron însuși își definește strict poziția față de alte orientări și face disocierile necesare, conștient de progresul pe care P îl reprezintă în înțelegerea fenomenului literar, dar neavînd intenția de a se substitui acestora, ci doar de a le completa, prin explorarea proceselor inconștiente, în vede-

rea constituirii unei critici, dacă nu "totale", cel puțin cît mai complexe.

Evoluția lui Charles Mauron, de la *Mallarmé l'obscur* (1941) și *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950), pînă la CMD (1963) – lucrare în care P este descrisă și teoretizată ca metodă și tehnică de abordare a textului –, CMC (1964) și studiul CMP (1968) înseamnă cristalizarea proiectelor, realizarea unui program, maturizarea P și impunerea ei ca metodă de cercetare cu un obiect bine precizat și cu mijloace de investigare adecvate. Dacă lucrările anterioare teoretizării P urmează drumul obișnuit viață-operă, urmărind dezvoltarea unei "curbe afective" cu reflex în operă, lucrările de P propriu-zise inversează raportul, fixînd ca punct de plecare opera, textul, structura de suprafață de la care se coboară în straturile de adîncime. Autorul se deplasează deci în mod vizibil spre o abordare de tip immanent, pe care o dorește cît mai obiectivă. Pentru Mauron, opera este o "ființă lingvistică", cu specificitatea sa, fiind născută din conjuncția mitului inconștient și a gîndirii conștiente și participînd astfel la două durate pe care le combină.

Demersul psihocritic se bazează mai ales pe principiile psihanalizei freudiene, preferată celei jungiene, deoarece, susține Mauron, opera fiind produsul unei individualități, arhetipurile inconștientului colectiv vor fi de o utilitate mai redusă în înțelegerea acesteia; ele vor fi însă invocate atunci cînd cercetarea se va apleca asupra unui întreg gen (acel comic, de pildă), pentru a justifica repartitia unor motive specifice de la o epocă la alta. Terminologic, se reîntîlnește vocabularul psihanalizei: "transfer", "mase de energie", "complex", "pulsione", "regresiune", "fantasmă" etc. Termenii tradiționali – scriitorul și omul – sînt înlocuiți prin eul creator și eul social care întrefîn relații datorită existenței unui fond inconștient comun, sursă a unui mit personal prin intermediul căruia inconștientul se manifestă în cele două ipostaze ale eului. Opera,

"grefată pe inconștientul autorului" (CMI, 177) reproduce, în structurile sale, structurile inconștiente. Trecerea de la un nivel la altul se face prin verbalizare: de la un univers fantasmatic unic și nedivizat se trece, prin intermediul cuvintului, la un univers lingvistic diversificat. Este ceea ce dă coerența operei unui scriitor, diferitele texte separate fiind traversate de un același curent psihic, ideea ce va sta la baza tehnicii de lectură. "Fiecare tragedie își are organizarea sa internă și prin ea trebuie să încercăm să ghicim o structură subiacentă. În această organizare de suprafață, noi vedem, ca toată lumea, în personaje, sentimentele de care sunt insuflați și pe care le manifestă prin cuvinte și alte. Sistemul de relații, figura de dans pe care dăruie acest ansamblu (de compunere și de evoluție) spre un deznădăminat" (CMI, 33).

Practic se procedează la o coborâre de la suprafața spre adânc, prin o tehnică ce a îndreptățit apropierea metodei psihocritice de demersurile de tip structural. Această apropiere se justifică și prin faptul că investigarea, pentru Ch. Mauron, nu este pentru poezie, ci are numai scopul de a descoperi specificitatea unui text sau a unui autor, ci și simbologica metodologică, achiziții de ordin teoretic.

Demersul psihocritic presupune patru etape, respectiv patru operații ușor diferite, după cum se face. Prima operație sau a unui gen, este în sensul lui Mauron. Diferitele opere ale unui autor (sau toate operele acestuia) sunt suprapuse ca fotografiile lui Galtton, ceea ce pune în evidență existența unor grupări favorite de cuvinte ("metafore obsedante") care, în funcție de tonalitatea lor afectivă, formează rețele de asociații constante, trăsături structurale dominante. Rețelele se stabilesc independent de universul tematic al textelor angajate în acest scop. Mauron consideră rețelele ca fiind de natură inconștientă, ele constituind o structură autonomă față de structurile conștiente ("față de sintaxa de pildă). Rețeaua obținută este un alt text, un fel

de proto-poem sau de pre-text, prezent oarecum filigranat în textul propriu-zis, acesta din urmă fiind de fapt o transformare a primului. Suprapunerea depășește simpla comparare a textelor, juxtapunerea acestora, practică de Mauron în lucrările anterioare definirii metodei psihocritice. Prin aceasta, prima operație a criticii literare — lectură — se modifică fundamental, întrucât, în această ipostază, "a citi înseamnă a recunoaște între cuvinte sisteme de relații". Aceste sisteme se extind și la relațiile între texte și o astfel de lectură intertextuală a suscitat interesul poeticienilor.

2. Faptele constatate în prima etapă sunt supuse unui studiu calificat drept "muzical": studiul temelor, al grupărilor și al metamorfozei lor de la un text la altul. În acest ansamblu (totalitatea pieselor lui Racine), considerat ca o partitură, temele obsedante și o evoluție vizibilă ne vor revela o schemă care va fi considerată drept ipoteză de lucru. Corespondențele astfel stabilite, de la piesă la piesă, de la personaj la personaj, ne vor permite să ne imaginăm o primă repartitie a energiei pe schemă și apoi un prim desen al structurii inconștiente" (CMI, 24). Modul de relaționare a textelor este, aici, de fapt vorba de poem sau de opere dramatice. În ambele cazuri, se întrevide concepția mauroniana a psihicului stratificat, posibilitatea de coborâre de la un nivel la altul, fără ca mecanismul de trecere prin diferite etape să fie însă prea clar. Coerența structurată constată la nivel textual este atribuită relativei permanente a structurii intrapsihice. Această structură se exprimă prin figuri mitice, "prinse într-un joc de forțe, personaje ale unei situații dramatice mobile". Este ceea ce Ch. Mauron numește *mit personal*, adică o situație dramatică internă, personală, în conținutul modificată de reacția la evenimentele interne sau externe, dar persistentă și putând fi recunoscută" (CMI, 25).

3. Mitul personal și avatarurile sale sînt interpretate ca o expresie a personalității inconștiente și a evoluției sale. În scrierile de început, Ch. Mauron preciza că această interpretare va fi făcută din unghiul gândirii psihanalitice.

4. Ca o contra-probă, se verifică în biografia scriitorului exactitatea acestei imagini a personalității inconștiente, comună, cum s-a arătat, omului și scriitorului. "Controlul" se face prin raportare la alte documente decât opera: scrisori, jurnale intime, amintiri, relatări ale prietenilor și cunoștințelor sau prin apelul la texte care nu mai sînt considerate ca fiind reprezentative pentru autorii respectivi: scrieri de adolescență, variante, proiecte. În această etapă a cercetării se pășește deci mult în extra-literar, iar granițele dintre eul social și eul creator sînt ignorate sau cel puțin uitate.

Drumul parcurs este deci următorul: text, "metafore obsedante" → rețele → figuri → situații dramatice (mit personal) → personalitate inconștientă → control în viața scriitorului. Cele patru operații ale P se pot reduce deci la o dublă mișcare: 1. analiza "tematică" prin care se reperează și se relaționează elementele formale (cuvinte, asocieri, personaje); 2. interpretarea datelor obținute sau "trecerea de la structura la geneza temelor, de la explicitare la explicare" (SDN). Obiectul P nu este deci o simplă descriere a structurilor; acestea sînt doar o etapă, un punct de plecare al investigației. Prin apelul la biografie, P se desparte de abordarea structurală a fenomenului literar, tip de demers cu care părea să semene în primele etape. S-a reproșat metodei mauroniene că nu în toate cazurile pot fi respectate integral etapele. Modelul psihocritic se recunoaște, el însuși "parțial" și această parțialitate se referă și la dificultatea generalizării sale. În toate cazurile studiate de Mauron se ajunge la un mit personal implicînd o stare conflictuală (figurile sînt faste și nefaste), reductibilă la complexul oedipian. Exemplele alese sînt adesea privilegiate. Pe de altă parte, apelul cu titlu

de control, la datele biografice nu este posibil "întotdeauna", din lipsa informațiilor.

În ciuda reproșurilor care i s-au făcut, P se depărtează net de "critica biografică", și, între anumite limite, se înscrie printre demersurile de tip textual și intrinsec. Printre factorii care condiționează opera, cel lingvistic este considerat preponderent: "orice operă de artă este în funcție de trei variabile: surse exterioare, sursa interioară, limbaj. Nu putem neglija pe nici una din cele trei; finalmente, ceea ce contează este interrelația lor; dar ultima ni se pare cea mai importantă" (CMM, 8). Opera este deci, pentru Mauron, o "ființă lingvistică", obiect de comunicare și studiul evoluției unui destin poetic înseamnă în primul rînd studiul modului de "ajustare a limbajului la un mit personal". Dat fiind că se caută recurența structurală de la un text la altul, lectura unui singur este neconcludentă. Opera unui scriitor trebuie considerată în totalitate, numai astfel fiind perceptibilă unitatea și coerența, dincolo de diversificarea aparentă. Analiza "muzicală" pe care o practică Mauron nu se poate face decât considerînd toate, sau majoritatea textelor unui autor, deoarece una și aceeași structură invariantă le organizează pe toate.

Suprapunerile de texte se pot extinde la suprafețe mai largi: "Să suprapunem tot Molière și tot Plaut" (CMC, 57-58), pentru că unul din scopurile lui Mauron este acela de a ajunge la o P a genurilor, ceea ce va implica ajustări ale metodei. Pe de o parte, trăsăturile obsedante nu mai sînt ale unui individ, ci ale unor texte aparținînd unor autori și epoci diferite, pe de altă parte, personalitatea inconștientă nu mai poate fi luată în considerare decât în măsura în care elementele sale sînt comune unui mare număr de indivizi ai unei aceleiași culturi. Aspectele lingvistice ale textelor vor fi estompate, cercetarea fiind centrată pe motive și teme. Figurile și situațiile mitice vor fi mai mult arhetipice, în sensul

dat de Jung termenului, și comune unor vaste gânduri umane – realitatea colectivă o va înlocui pe cea individuală. P genurilor se poate realiza, după părerea lui Ch. Mauron, deoarece este perfect posibil să se ajungă la "definiția psihologică" a unui gen: "Studiul nu se va opri asupra unui autor oarecare, ci asupra punctelor de coincidență involuntare între texte semnificative". Există în scrierile mauroniene elemente pentru constituirea unei P a romanului și a genului epic. Cea mai reușită experiență este însă cea făcută pe teren dramatic: P genului comic (CMC), analiză a teatrului comic (punctul de plecare și de sosire, Molière) și nu a teatrului în general, propunându-și să identifice structurile obsedante și situațiile-cheie ale genului comic. Nu o clasificare a temelor este primul obiectiv, ci motivul persistenței lor de la o epocă la alta, motivația clișeeilor comice, ceea ce implică în bună măsură și o psihanaliză a publicului care rîde mereu de aceleași lucruri. Se ajunge la concluzia că teatrul comic se construiește pe opoziția dintre principiul realității și principiul plăcerii și, dată fiind funcția terapeutică a rîsului, esența sa este o "fantezie de triumf" care acoperă un mit angoasant. Abordate din această perspectivă, tragedia și comedia sînt de esență comună, pentru că, după Mauron, poezii comice cît și cei tragici au aceleași exigențe creatoare și se supun acelorași legi psihologice. Conflictul comun al tragediei și comediei este cel oedipian, dar dacă tragedia exprimă culpabilitatea și comedia triumful, aceasta se explică printr-o răsturnare a culpabilității. Unul din punctele de sprijin ale cercetării mauroniene este noțiunea de *situație dramatică*, pe care se construiește în totalitate studiul despre *Phèdre* (CMP). Fără a da o definiție strictă a situației dramatice, Mauron se apropie mult de accepția dată termenului de către Souriau (ESS). În jurul unui personaj-pivot, centru de gravitație a situației dramatice, un anumit raport de forțe determină o anumită dispoziție structu-

rală a celorlalte personaje, între care se stabilește o legătură funcțională: "Din acest punct de vedere, întotdeauna drama ne apare ca un sistem de forțe, un nod de dorințe și obstacole" (CMP, 15). Situația dramatică este în concepția lui Ch. Mauron de două tipuri: momentană sau dominantă, deci proprie unei piese în totalitate. În P, formula de "situație dramatică" rămîne totuși ambiguă, ea fiind proprie unui text dramatic dar și unui conflict intrapsihic, echivalent cu un mit personal. Cu toate punctele discutabile ale sistemului mauronian, trebuie recunoscut autorului meritul de a fi contribuit considerabil la stabilirea unor trăsături ale limbajului dramatic și la definirea noțiunii de personaj care, dintr-un simplu nume propriu, devine o clasă de personaje, investit cu un anumit rol într-un context conflictual – este, cu alte cuvinte, un actant.

Privită în ansamblu, P poate fi raportată la alte modalități de investigare a literaturii, contemporane sau anterioare ei. P nu este nici critică psihanalitică medicală, nici critică biografică, dar înglobează elementele furnizate de acestea. P se recunoaște ea însăși parțială și, neintenționînd să înlocuiască "critica clasică", vine să o întîlnească pe aceasta, pentru o mai bună înțelegere a textului literar, prin luminarea unor spații ignorate pînă la ea. Evident este faptul că dintre toate tendințele critice crescute din psihanaliză, P a stîrnit cel mai viu interes și s-a bucurat de cea mai largă audiență. Polivalența P, capacitatea sa de a intra în rezonanță cu alte orientări vine din faptul că aceasta inovează pe un dublu plan: acela al domeniului investigat (inconștientul manifestat în creație) cît și al tehnicii de investigare. Aceasta din urmă o apropie de demersurile de tip structural, care nu au rămas indiferente la aportul metodologic al P. **Rețelele izolate de Mauron în suprafața aparentă a textului relevă coeziunea sa internă și, din acest punct de vedere, ele se pot alătura izotopiilor din semantica structurală.** În ceea ce privește prima

componentă, metoda mauroniană intră în concurență inevitabilă cu psihanaliza bachelardiană, cît și cu diferitele tipuri de "tematisme": G. Poulet, J.-P. Richard, J. Starobinski, față de care Ch. Mauron își delimitează de altfel foarte ferm poziția (CMD, 26 și urm.) P a fost de asemeni frecvent raportată la critica sociologică promovată de L. Goldmann.

P, sistem critic coerent și bine argumentat, exemplificat cu subtilitate de Ch. Mauron pe textele cîtorva dintre cei mai reprezentativi scriitori francezi, dar

extensibil și la alții, rămîne, cu meritele și limitele sale, un moment de incontestabilă importanță în evoluția criticii contemporane. Este un progres spre științific, obiectiv, intrinsec, fără a se distruge însă, prin formalizări exagerate, specificitatea fenomenului literar.

Cf. ACTANT; CRITICĂ; MIT; MITO-CRITICĂ; PSIHANALIZĂ; SITUAȚIE DRAMATICĂ.

Etim. Din fr. *psychocritique*.

MMs

Q

rile" posibile ale elementelor structurale
 ale narațiunii sau ale genului dramatic.
 Este și motivul pentru care grupul μ a
 considerat QR drept schema cea mai
 reușită pe care a furnizat-o "paleoreto-
 rica", "un instrument foarte eficace"
 (JDR, 23).

Cele patru modalități de obținere a figurilor sînt următoarele operații retorice: adjoncțiunea (*adiectio*), suprimarea (*detractio*), suprimarea-adjoncțiunea (*immutatio*) și permutarea (*transmutatio*) – sau, mai explicit: adăugarea unor părți ce nu aparțineau întregului, scoaterea unor părți existente în el, înlocuirea unor părți cu altele provenind din afara întregului sau deplasarea unor părți componente, unele în locul altora.

Cf. OPERAȚIE RETORICĂ; ADJONCTIUNE; SUPRIMARE; SUPRIMARE-ADJONCTIUNE; PERMUTARE; METABOLĂ. METAFONĂ.

RETORICA

R

teletextul".

gere), se alege sursa tuturor avaturilor. Rata de învătare ideală dintr-o cea-
doză aspecte, sau putut manifesta, în
diverse etape, preferințe mai subliminale
pentru unul din ele, antrenând aproape
inevitabil neglijarea celuilalt.

Repară rădăcina formă unitară și în concepția lui Cicero, totuși toate că interesul său începe să îndină mai acut și spre lăcomia. O deplasare sensibilă de accent

se produce o dată cu Quintilian; deși continuă să definească pe retor cu vorbele lui Cato Major ca pe un "om de bine, priceput la vorbire" și R drept "arta (știința) de a vorbi bine" (*ars bene dicendi* și *bene dicendi scientia* – HLH_I, 40), Quintilian se arată cîștigat de ideea de "ornare". El pune totodată în evidență "împătrita modalitate" (*quadripartita ratio*) după care vorbirea R se poate distinge de cea obișnuită: adăugire (*adiectio*), scădere (*detractio*), scădere și adăugire (*immutatio*) și intervertire (*transmutatio*).

Asupra tuturor preocupărilor R clasice a antichității, sursa de informare cea mai detaliată o reprezintă, pînă astăzi, HLH_{I-II}, lucrare de extremă acurție, concepută ca o "fundamentare a științei literaturii".

Pornindu-se de la observația lui Quintilian că aceeași gîndire poate fi "înveșmîntată" într-un limbaj mai mult ori mai puțin convenabil, calitatea de "a vorbi bine" ajunge să fie echivalentă, în cursul Evului mediu și al Renașterii, cu aceea de ritmare și "împodobire" a discursului (EAM, 50, 373), ceea ce restrînge treptat rolul R la acela al unei discipline care studiază în special vorbirea figurată – din ce în ce mai autotelică. În felul acesta, R nu mai apare preocupată, ca la începuturile sale, de "adevăr" și nici de efectul persuasiv, ci se transformă pînă la urmă într-o "stilistică practică" (VFR, 18); ea capătă tot mai mult un caracter didactic, păstrat și răspîndit ca atare pînă tîrziu, în secolul al XIX-lea.

În afară de memorizare (*memoria*) și declamare (*pronuntiatio*) – ca momente specific legate de actul enunțării – celelalte trei părți din care era alcătuită R antică se raportau la enunțul discursului, fiind, în ordine: invențiunea (*inventio*), dispozițiunea (*dispositio*) și elocutiunea (*elocutio*). Unele forme europene ale Renașterii și clasicismului au integrat aceste trei momente în arta poetică, o dată cu manifestarea preferinței pentru "elocutio" și, în primul rînd, pentru limbajul ornat. S-au născut astfel

poeme satirice ori dramatice, concepute ca niște cuvîntări în versuri – Erasmus putînd declara chiar că tot ceea ce îi plăcea mai mult era "un poem retoric și o cuvîntare poetică" (PDR, 53).

Încă Socrate manifestase rezerve față de o R înțeleasă abuziv ca o artă de a induce în eroare un auditoriu cu vorbe meșteșugite; asemenea rezerve au fost reluate, în genere, de către filosofi post-renascentiști care, în calitatea lor de iubitori ai adevărului celor spuse în mod logic și mult mai puțin al tropilor, au căutat să denunțe public primejdiile R cu tendințe estetice. Pe această poziție s-au situat atît Descartes cît și empiriștii englezi, de la Bacon pînă la J. St. Mill. Un poet ca Novalis – iar mai tîrziu și unii specialiști din secolul nostru, precum P. Guiraud sau H. Lausberg – au continuat să răspîndească ideea că R nu este, de fapt, decît o "stilistică" (BPL, 264) sau, în tot cazul, "stilistica celor vechi".

Ruptura între cei care apreciau în discurs – chiar și în cel poetic – în primul rînd fondul de idei și acei care se interesau doar de tropi și figuri s-a adîncit în sec. al XIX-lea, atunci cînd poziției filosofilor i s-au alăturat și unii poeți romantici, iritați de caracterul normativ al R formale, supraîncărcat cu denumiri adesea rebarbative (aspect pe care îl ilustra, în sec. XVIII, *Tratatul despre tropi* al lui Dumarsais). Această atmosferă defavorabilă R a făcut ca una dintre încercările interesante de sistematizare, prima tentativă de considerare unitară a tropilor împreună cu figurile zise "alte decît tropi", volumul lui P. Fontanier despre *Les Figures du discours* (1827) – considerat astăzi ca încheind "cea de a doua mare epocă a R" (TTS, 92), care începuse odată cu Quintilian – să rămînă mult timp în umbră, pînă la revalorizarea meritelor lui Fontanier de către G. Genette, care i-a atribuit chiar titlul de "fondator al R moderne" (PFF, 5).

Sfîrșitul secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului nostru s-au manifestat, în ansamblu, ca anti-retorice, poate

și pentru că în diverse colegii a continuat să se perpetueze rolul formativ atribuit R, într-un mod artificial. R și-a găsit un inamic declarat în V. Hugo care o desconsidera, socotind-o mai prejos decît gramatica; E. Renan o ironiza ca pe o "pretinsă artă"; T. S. Eliot vedea în R un termen de insultă ce putea fi adresat oricărui fel de "stil rău"; B. Croce nu o putea tolera, fiindcă, potrivit teoriei sale, inseparabilitatea dintre conținut și formă nu mai lăsa loc unor "podoabe" adăugite ș. a. m. d. (PDR, 5; VFR, 13).

R nu a părăsit totuși scena culturii, ca urmare a acestor atacuri. În a doua jumătate a secolului XX, are loc un neașteptat reviriment al disciplinei și anume în ambele direcții pe care le străbătuse cîndva R antică, prin cultivarea atît a aspectului *res* cît și a aspectului *verba*; se promovează așadar, din nou, o R de orientare filosofică și o alta de orientare lingvistică și poetică. S-a dat îndeobște acestui reviriment numele de "neoretorică" – deși unii cercetători înclină să aplice acest termen numai manifestărilor de tip filosofic, care se interesează de structurile argumentative cu funcție conativă și care au fost relansate o dată cu *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation* (1958), lucrare semnată de Chaïm Perelman și L. Olbrechts-Tyteca.

Principalul obiectiv al acestei noi R este cercetarea tehnicilor discursive "ce permit să se provoace sau să se sporească adeziunea spiritelor la tezele ce sînt propuse asentimentului lor" (JDR, 12). Noua R nu ignoră complet funcția "poetică"; ea tinde s-o reunească însă cu cea "filosofică", pe care o consideră net precumpănitoare, atîta timp cît e vorba de comunicarea între un orator-autor și un auditor ("în special pe baza textului scris"). Neoretorica se comportă ca o logică "a valorilor și a plauzibilității"; ea se apropie de existență, acceptînd "neprevăzutul", "implicitul, nedeterminatul, neconvenitul" (VFR, 189).

Ca teorie a argumentației, noua R a găsit adepți în Statele Unite (H. W. John-

stone Jr.), la noi (Vasile Florescu) și în alte țări. VFR, de ex., este o lucrare scrisă de pe asemenea poziții și pe un ton polemic față de celălalt gen de "nouă R" de orientare lingvistică; aceasta este condamnată atît pentru abuzul terminologic cît și pentru subordonarea autorului ori chiar înlocuirea lui (ca emițător semnificativ) cu limbajul, căruia i se acordă astfel o însemnătate ce este socotită exagerată (VFR, 207-209).

Forma de "neoretorică" pe care o respinge VFR apare, într-adevăr, mai puțin unitară decît "teoria argumentației"; ea comportă cel puțin două orientări mai importante: una se manifestă în *New Criticism* și în "Critica de la Chicago", iar cealaltă în "Noua critică" și poetica franceză contemporană.

New Criticism își datorează cîteva stimulente lui I. A. Richards, autor al lucrării *Philosophy of Rhetoric* (1936). În esență, R lui Richards se bazează pe conceperea operei literare ca act de comunicare lingvistică și, în cadrul acestuia, pe determinarea unor atitudini, pe efectele emotive asupra receptorului, în funcție de "sensul, sentimentul, tonul și intenția" mesajului transmis. Poezia nu este "un fel de limbaj", ci "un mod de folosire" a limbajului, opera neexistînd decît în cadrul acestuia și rămî-nînd contiguă cu întreaga cultură. La rîndul lor, cercetările lui Kenneth Burke tind să substituie R bazate pe persuasiune o alta întemeiată pe identificare în procesul comunicării; pentru K. Burke "oriunde este sens este convingere" și "literatura eficientă nu poate fi decît retorică" (PMR₃, 445).

Reprezentant al grupului criticilor de la Chicago, Wayne C. Booth a elaborat două R: una a romanului (1961) și alta a ironiei (1974). *The Rhetoric of Fiction* construiește o R "văzută ca întreagă artă a romanului, considerat ca modalitate retorică" și urmărește evidențierea "vocii auctoriale" în "apelurile evidente adresate cititorului" (WBR, 480); o asemenea R este mai degrabă "conținutistică" –

fără să disprețuiască însă latura de autonomie artistică a romanului.

Au putut fi elaborate, așadar, în a doua parte a secolului nostru, R speciale, ale unor genuri, având preocupări care, dincolo de aspectul lor "pragmatic", le fac să se intersecteze adeseori (întocmai ca WBR) cu studiile de poetică – delimitările între cele două discipline devenind din ce în ce mai anevoioase, întrucât și termenul de "poetică" comportă accepțiuni variate.

Cealaltă ramură "literară" a noii R s-a dezvoltat cu deosebire în Franța, de unde s-a răspândit în anii '70. Stimulii săi apropiați se aflau în lingvistica structurală, în Saussure și Jakobson, dar și în diverse sugestii venind de la P. Valéry sau J. Paulhan. În centrul noii mișcări pro-retorice stau Roland Barthes și discipolii săi apropiați, Gérard Genette și Tzvetan Todorov. Tendințele comune acestor noi retoricieni sînt relevarea funcției creatoare a limbajului, raționalismul, analiza formală a diferitelor genuri de discurs (întemeind o nouă poetică), plăcerea taxonomică – dimpreună cu lipsa declarată a oricăror ambiții normative.

Regîndită în termeni structurali încă din 1964, R barthiană se orientează semiotic, trecînd de la o R a imaginii la o R a lecturii – care va reține, de ex., în analizele din *S/Z* cinci coduri fundamentale. Regretînd absența, în limba franceză, a unei "panorame cronologice și sistematice a R antice și clasice", R. Barthes a încercat s-o suplinească printr-un *aide-mémoire* pentru unul din seminariile sale, publicat ulterior sub titlul *L'Ancienne Rhétorique* (1970). Este remarcat aici caracterul multiplu al R care s-a prezentat ca o tehnică, o formă de învățămînt, o știință, o morală, o practică socială și una ludică și se schițează devenirea R, în șapte etape; ultima e "moartea R" care, cum s-a mai arătat, constituie în realitate un triumf urmat de o lungă agonie, din sec. XVII pînă în XIX, "încheiată" cu apariția unei "noi R" (după cum consideră S. Ullmann sti-

listica). În istoricul lui R. Barthes, termenul "neoretorică" desemnează perioada răspîndirii R în Orientul mijlociu, ca formă generală de cultură, în secolele II-III. R. Barthes recunoaște în R un "obiect prestigios de inteligență și de pătrundere, sistem grandios pe care o întreagă civilizație... l-a pus la punct, ca să claseze, cu alte cuvinte, ca să-și gîndească limbajul", dar el crede că studiul acestui subiect impune și o "indispensabilă distanță critică" (RBrCo, 16/70, 195).

Tzvetan Todorov s-a interesat, între altele, de clasificarea figurilor, preluînd date ale R clasice și a dedicat studii întinse "splendorii și mizeriei R" și "sfîrșitului" acesteia, atunci cînd devine "figuratică", precum și R lui Freud (de fapt, o R involuntară, cuprinsă în studiul *Vorba de spirit și raporturile sale cu inconștientul*). A rezultat o istorie a R, ale cărei momente importante sînt incluse, dintr-un unghi special de vedere, ca etape ale dezvoltării semioticii (TTS₁, 21), gestul putînd fi privit ca un răspuns la așteptările exprimate de R. Barthes.

O dată cu relansarea operei lui P. Fontanier, G. Genette i-a scos în relief meritele, considerîndu-l un fel de "Saussure al R", întrucît a știut să deosebească "cu grijă cercetarea cauzelor de analiza funcțiilor". Totuși vechea R nu mai prezintă pentru Genette decît "un interes istoric"; literatura modernă are "R sa proprie care constă tocmai (cel puțin pentru moment) în refuzul R" (GGF₁, 92, 99). Diverse lucrări teoretice contemporane poartă titluri ce trimit la o R generală sau "generalizată"; faptul îi apare paradoxal lui G. Genette, pentru care cea mai generală R rămîne tot cea aristotelică, în cadrul căreia figurilor li se rezervă un loc limitat. Astăzi, dimpotrivă, are loc o restrîngere progresivă a R care este adesea redusă numai la "elocutio" și, în cadrul acesteia, numai la tropi și figuri; ca și cum n-ar fi destul, "reducția tropologică" a mers pînă la limitarea R la două figuri semantice principale, metafora și metonimia (da-torită formalistilor ruși și în special lui

R. Jakobson); în fine, R a fost restrînsă numai la "figura figurilor", cum i-a spus M. Deguy metaforei. Fără să conteste importanța deosebită a acestei figuri, G. Genette refuză asemenea exagerări, explicîndu-și-le ca pe niște consecințe ale faptului că "orice trop constă într-o substituție de termeni și, prin urmare, sugerează o echivalență între cei doi termeni, chiar dacă raportul lor nu e de loc analogic" (GGrCo, 16/70, 170).

O încercare remarcabilă de extindere a R la întreaga problematică literară au făcut totuși profesorii de la Liège reușiți în grupul μ . Ei au izbutit să reorganizeze tropii și figurile într-un singur sistem de "metabole", folosind apoi criteriul de bază ("împătrita modalitate" discutată de Quintilian) pentru proiectarea unor R speciale; mai întîi au fost schițate "figurile narațiunii", apoi a apărut o "R a poeziei", ce propune un model triadic al semanticii poemului și o formă de lectură tabulară a acestuia. În concepția JDR, R este de natură lingvistică, acoperind "tot cîmpul funcției poetice jakobsoniene"; ea se poate prezenta fie ca o R restrînsă – atunci cînd e numai teorie a figurilor de limbaj – fie ca o R generală, "în măsura în care extinde considerabil cîmpul figurii pînă la înglobarea formelor "discursului", grila sa fiind aptă "în principiu, să acopere toate structurile literare, indiferent la ce nivel" (JDP, 18-19).

Cum însă actualizarea structurilor literare este dependentă de receptori, M. Charles a procedat la elaborarea unei "R a lecturii", descriind "procedurile textuale care fac posibile lecturile" și urmărind "deschiderile textului"; "figurile" acestui text au un caracter ambiguu, "enigmatic" ce necesită o interpretare; este ceea ce legitimează o "R a efectului", în care și funcția ludică deține un loc. Pentru M. Charles, "o R nu trebuie să fie numai un ansamblu de precepte (sau rețete), nici un catalog de curiozități, ci un sistem de întrebări posibile... Analiza retorică introduce o îndoială, o bănuială..." (MCR, 118).

Întreaga devenire a R, multitudinea formelor pe care le-a luat nu fac decît să confirme marea ei vitalitate. Oscilînd între cîmpul filosofiei și cel al esteticii, între oratorie și stilistică, ea continuă să fie astăzi activă ori ca teorie a argumentării, ori ca R lingvistică – generală sau specializată – punînd în evidență variate demersuri formale. Contestată energic, în repetate rînduri, atît de filosofi cît și de poeți, și aproape "răpusă", R sfi-dează toate atacurile, renăscînd sub forme neașteptate.

Cf. ELOCVENȚĂ; FIGURĂ; FORMĂ; METABOLĂ; NEORETORICĂ; OPERAȚIE RETORICĂ; PALEORETORICĂ; POETICĂ; STILISTICĂ; TRANSRETORICĂ; TROP; TROPOLOGIE.

Etim. Din fr. *rhétorique*.

VPn

RITM

(e: RHYTHM; f: RYTHME; g: RHYTHMUS; i: RITMO; r: RITM; s: RITMO)

În termeni foarte generali, R poate fi definit ca "periodicitate percepută" (PCE). În funcție însă de domeniul în care operează, R apare în diferite ipostaze, surprinse de mai toate definițiile pe care i le dau marile dicționare și enciclopedii. Astfel, *Dicționarul limbii române* definește R-ul după cum urmează: "1. Succesiune simetrică și periodică a silabelor accentuate și neaccentuate sau a celor lungi și scurte într-un vers sau în proză; succesiune simetrică și periodică a accentelor tonice într-o frază muzicală; cadență; p. ext. vers. (...) 2. Periodicitate, repetare regulată a unei mișcări; tempo, cadență. (...) Desfășurare gradată, treptată, evoluție mai rapidă sau mai lentă a unei acțiuni, a unei activități, condiționată de anumiți factori determinanți. (...) 3. Proporție, armonie între părțile unui întreg." *Grand Larousse*

de la langue française definește R-ul astfel: "lat. *rhythmus*, bătaie regulată, măsură, cadență, număr oratoric. 1. În proză, revenire impusă, la intervale cu regularitate imediat perceptibilă, a unor elemente armonice caracteristice versului (alternanță de timpi tari și timpi moi, dispoziție a accentelor și pauzelor, fixitate a numărului de picioare, rimă etc.) (...) Prin ext. Într-un text în proză sau în vers, mișcare generală, perceptibilă la lectură sau la audiere, care rezultă din distribuția după o anumită ordine, din revenirea regulată și mai mult sau mai puțin rapidă a unor elemente ale frazei. (...) 2. În muzică, efect obținut prin succesiunea timpilor tari și moi și prin distribuția mai mult sau mai puțin simetrică a sunetelor muzicale din punctul de vedere al duratei și al intensității (...). 3. În spațiu, echilibru intern al unei opere de artă obținută prin îmbinarea armonioasă a părților sale: R unui tablou sau al unei fațade. (...) 4. Revenirea la intervale regulate a diverselor faze ale unei mișcări, unui fenomen, unui proces periodic: R anotimpurilor (...) 5. Fig. Alură specifică a unui proces în care apare o anumită regularitate în alternanța, succesiunea elementelor: R rapid al vieții moderne (...)"

Pentru o descriere cât mai exactă a extensiunii noțiunii de R și pentru a ne putea forma o imagine de ansamblu asupra funcțiilor pe care R le îndeplinește în cadrul discursului literar, punctul de plecare îl poate constitui studiul lui E. Benveniste (EBP). Coborînd în diacronia noțiunii de R, Benveniste observă că aceasta posedă la origine o accepțiune diferită de cea pe care i-o atribuim astăzi. Substantivul grecesc *rythmos* își are originea în verbul *rhein*, și nu desemnează, cum au fost tentați să afirme unii cercetători, pentru a explica filiația etimologică, succesiunea regulată a valurilor unei ape, ci forma pe care o dobîndesc la un moment dat lucrurile instabile, în mișcare. Iar cînd spunem formă ne gîndim la "o dispoziție caracteristică a părților într-un tot" (EBP, 330). Pînă

aprox. în sec. al V-lea î.e.n., *rythmos* nu a avut decît această accepțiune care se extindea asupra unei diversități de "forme", începînd cu faldurile unui veșmînt și sfîrșind cu structura unui caracter, a unei personalități sau a unei instituții. Trecerea la sensul modern uitat astăzi – acela de "periodicitate percepută" – s-a petrecut, se pare, începînd cu Platon. Acesta întrebuintează îndeobște termenul de *rythmos* în accepțiunea sa inițială (formă distinctivă, dispoziție, proporție). Într-unul din dialogurile sale (*Philebos*), el face apel la același termen pentru a desemna "forma mișcărilor pe care corpul uman le realizează în timpul dansului" și totodată "dispoziția figurilor în care aceste mișcări se concretizează" (EBP, 334). Cum însă la baza acestor mișcări și a organizării lor în figuri coregrafice se află măsura (*métros*), sferele celor două noțiuni, în speță *rythmos* și *métros*, se apropie pînă la confuzie, nu în mod artificial însă, ci în baza unui element comun care le reunește în profunzime: este vorba de funcția structurantă a oricărei periodicități, căci nu există fenomen, formă sau realitate obiectivă care să nu aibă la bază o structură de natură periodică sau redundantă: forma presupune redundanța, iar aceasta generează formă. De aici și funcția structurantă a R, pe care discursul, în ipostaza sa literară, o actualizează sub diferite aspecte.

1) *Originea R*. Originea R discursiv este atestată de mult timp ca fiind fiziologică. R discursiv își are originea în R fiziologic al individului, care R este în fapt manifestare a R biologic, și el, la rîndu-i, ipostază a marelui R universal ce comandă mișcarea astrelor, succesiunea anotimpurilor, a zilelor și nopților, a morții și vieții. Specialiștii au identificat o relație de interdependență între R discursiv și R fiziologic. Încă din antichitate, Aristotel observa că R iambic este cel mai apropiat de R natural al vorbirii (cf. ARP, 1449 a), iar modernii susțin că bătăile inimii constituie "iambul fundamental" (cf. PCrNr, 10-11/25,

419, HMR₁, 978, HMRV, 26). Alții identifică în cadrul discursului un R cu dominantă afectivă, cu origine în R respiratoriu, caracterizat printr-o dinamică mai liberă, nesupusă izocroniei (cf. MGE, 353). În pofida acestor date însă, de obicei, chestiunea originii R rămîne în afara discuției, cercetătorii neputînd identifica o relație cauzală între originea R și funcțiile sale în cadrul discursului sau nefiind dispuși să o recunoască. Astfel, R este considerat ca o structură abstractă, o componentă numerică a discursului obținută prin atenta elaborare a acestuia. Unii îl consideră ca element impus din afară pentru a conferi discursului o formă poetică (JMI), alții fac din el o manifestare superficială a *metrului*, acesta din urmă văzută el însuși ca un model abstract, "lipsit de realitate", înscris totuși în competența logogenică a individului (HPT). În fapt însă, R rămîne un nivel fundamental al oricărui tip de discurs, o formă internă a acestuia, care îl modelează în toate manifestările sale. Un argument important în favoarea acestei inseparabile consubstanțialități naturale dintre discurs și R îl constituie marile epopee etnice, adevărate cronici ritmice, care, în cazul unor civilizații orale, au păstrat sub formă de discurs ritmat istoria unei comunități cu datele și faptele sale esențiale. Este cazul *Kalevali*, spre exemplu, marea epopee finlandeză; timp de mai mulți ani, între 1828 și 1834, Elias Lönnrot a cules și transcris o întreagă tradiție etnică a țarilor din Karelia, care i se prezenta oral, sub forma unui cîntec bine ritmat.

O situație asemănătoare este relatată de Alex Haley, autorul unui roman de succes (*Roots*), care, ajuns în Gambia, identifică o parte a istoriei familiei sale în monodia ritmată a unui vrăjitor tribal. Acesta recita în 1967 o întâmplare care se petrecuse în 1767 și fusese înscrisă în acest "război oral", prin care tribul respectiv și-a păstrat identitatea etnică de-a lungul secolelor. Fapte de acest gen probează că R, ca formă internă a discursului, poate servi uneori ca structură

mnemotehnică naturală, pe care se grevează, ca pe un adevărat suport concret, date și evenimente care, în lipsa scrierii, nu pot fi reținute altfel.

Astăzi este din ce în ce mai recunoscut și acceptat faptul că partea *sapiens* a personalității umane este dependentă și chiar modelată de un fond bio-fiziologic, de care nu poate fi despărțită decît cu riscul unei reducții mutilante a "definiției" sale. R este, la rîndu-i, intim legat de acest fond, ba chiar manifestare concretă a sa și, prin aceasta, prima legătură a individului cu realitatea înconjurătoare. Dar lucrurile nu au stat mereu așa. Iluzia unui hiperrationalism antropocentric a permis ecloziunea acelor demersuri care au interpretat orice obiect rezultat dintr-o practică umană ca pe un produs eminentamente rațional, minimalizînd sau anulînd total rolul factorului subconștient și al substratului bio-fiziologic care îl subîntinde. Astfel, în domeniile lingvisticii și poeticii, structuralismul și mai ales varianta sa logico-semiotică împing uneori această atitudine la extrem. În analiza textului poetic, atenția se îndreaptă la un moment dat cu precădere asupra semnificatului și organizării sale, semnificantul fiind împins în plan secund și, în pofida atenției pe care i-au acordat-o formalistii ruși și chiar unii dintre structuraliști, neglijat sau redus la condiția de suport neutru, fără implicații profunde în structura semantică a textului. Individului locutor, fie el autorul unei opere literare sau simplu participant la un act conversațional îi sînt anulate, pe motivul obiectivității descrierii, trăsăturile particulare, el fiind redus la stadiul de veritabilă abstracțiune fenomenologică. Ca reacție la acest demers egalizator, subiectivitatea individualizantă și datele psihofiziologice încep să revină în atenția specialiștilor reclamîndu-și drepturile de constituenți inalienabili ai unui alt plan al personalității umane, complementar planului logico-simbolic și nu mai puțin important decît acesta. Un post-structuralism care încearcă să amelioreze sără-

cia antropologică și "simplitatea" modelelor formale își construiește propriul model pe jocul interacțional al acestor două planuri. Semnificantul revine în prim plan, nu în calitate de suport abstract și neutru al sensului, ci ca prim nivel al textului, acolo unde acționează afectivitatea, pulsionile individuale și de care depinde până la un punct chiar structura semantică a discursului. Prin noțiunea de *semnificantă*, i se recunoaște semnificantului calitatea de "producător de sens" (cf. JKR). În acest context, sînt readuse în actualitate tezele lui Marcel Jousse, conform cărora între *individ* și *real* există o legătură originară indestructibilă, sublimată la nivelul unui comportament *ritmic* prin care individul, de la naștere și până la moarte, "rejoacă" interacțiunea universală a fenomenelor și obiectelor după o schemă trifazică: (un) *agent* → *acționează* (asupra unui) → *acționat* (*agent* – *agissant* – *agi*) (cf. MJA, 43-49). "Acest Ritmo-fazism, triplu decalc intuitiv și logic al realului, l-am numit Gest interacțional. Transpus în gura individului, el va deveni Gest Propozițional. Și aici Ritmica și Logica vor coincide" (MJA, 143). În fond, aceasta este și intuiția celor care, fără a fi antropologi, ci numai lingviști sau stilisticieni, au susținut, pe linia unei tradiții milenare, inseparabilitatea R de procesele gândirii și ale expresiei sale lingvistice (AAM, 331). La rîndul său, J. Kristeva, în dorința de a reontologiza subiectul-autor al textului, enunță existența unui R semiotic fundamental care subîntinde aparențele superficiale ale discursului. Acesta ar fi R *chorei* semiotice, care conferă pulsionilor individuale o formă efemeră, aflată mereu în contradicție cu coerența logică a feno-textului (cf. JKR). Pentru H. Meschonnic, amintitul studiu al lui Benveniste (EBPI) confirmă calitatea de formă structurantă a R discursiv. În viziunea amplificată a lui H. Meschonnic, R nu mai este însă un nivel semiotic independent și neutru (*formă-semn*) al discursului, ci o formă care, infiltrată în toate componentele și

nivelele textului, începînd cu prozodia și sfîrșind cu sensul, le conferă acestora o anumită orientare și o organizare specifică (HMC, 72, 216-217, 225). R este deci inseparabil de o ordine specifică a discursului și se confundă practic cu aceasta (HMC, 216-217). Mai mult însă, organizarea ritmică a discursului de care, conform lui Meschonnic, depinde în ultimă instanță și sensul, își are originea într-o intenție auctorială, este *formă* a acestei intenții. Astfel, plecînd de la premisa că "R și eul au aceeași funcționare" (HMC, 85), teoria și/sau "critica" R pe care Meschonnic o instituie devine în același timp o teorie a *subiectului* în discurs. Demersurile lui Meschonnic și Kristeva reflectă atitudini apropiate în privința statutului acordat R în cadrul discursului literar. Ele încearcă să justifice rolul extrem de important jucat aici de semnificant și, odată cu aceasta, să readucă în centrul atenției subiectul-autor al textului poetic, în calitatea sa de individ concret și complex, în a cărui personalitate partea *demens* și partea *sapiens*, fiziologicul, pulsionalul și mentalul reflexiv se împletesc în mod dialectic.

II) *Funcțiile R*. Din cele spuse mai sus, rezultă că R posedă în cadrul discursului poetic o funcție structurantă evidentă, care constă în a da o *formă* componentelor acestuia prin cuprinderea lor într-un tot armonic (începînd cu prozodia, continuînd cu ordinea cuvintelor și a frazelor și sfîrșind cu sensul, cf. AVI, 204-206). Această organizare a textului de către R constituie ea însăși un sens (cf. HMC, 216-217) și/sau produce un sens suplimentar (cf. ILS, 173-204). Arhitectura textului poetic se realizează în funcție de configurația tensiunilor ritmice. Considerat ca formă a semnificantului literar, R este de fapt *formă* (*principiu informant*) a întregului text, a expresiei și conținutului în același timp. El susține întregul edificiu, a cărui construcție va păstra modelul pe care tensiunea ritmică fundamentală i-l imprimă. Dacă tradiția de pînă la structura-

lism, inclusiv acesta, considera R ca pe o structură a-cronică a discursului poetic, adică lipsită de caracter istoric, post-structuralismul, tentat de suprinderea fenomenelor în timp, consideră R ca pe o constantă ce posedă o diacronie proprie: "R este a-metric în sine – spune Meschonnic –. El poate fi metric sau antimetric, în funcție de istorie și situația scriitorilor" (MHC, 224). Din această perspectivă, tendințele și/sau tensiunile generale care îi definesc dinamismul pot fi ipostaziate sub forma a două mari funcții, a) *funcția constructivă* și b) *funcția deconstructivă*. În ambele aceste ipostaze, tensiunea ritmică dobîndește configurații particulare și infinite, în raport direct cu textele în care se concretizează. Dominanta "constructivă" sau cea "deconstructivă" a tensiunii ritmice sînt subordonate unor modele generale de scriitură, sau unor "scriituri" (sensul pe care Barthes îl dă acestui termen) care depind, la rîndu-le, de ideologemul general al unei epoci. Astfel, luînd ca exemplu una din marile literaturi europene, în speță literatura franceză, s-ar putea spune despre ea că, pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, modelul scriptural care o caracterizează este unul "clasic" (în sensul larg al termenului), bazat pe "ordine" și "echilibru", în care componenta ritmică este caracterizată, la rîndu-i, de tensiunea către simetrie și regularitate izocronă. Iregularitățile, rupturile, "dezordinea" R nu sînt admise de canoanele scripturale "clasice" decît ca mici variațiuni destinate să mărească efectul de simetrie. În toate marile componente ale discursului literar (proza neutră, proza poetică, poemul în proză și versul), dominantă constructivă a R își valorifică din plin funcția. O dată însă cu apariția lui Rimbaud, mentalitatea scripturală se schimbă radical, locul dominant revenind tensiunii deconstructive, caracteristică "modernității". Vectorul ritmic se inversează, dobîndește semn negativ și rupe simetriile "clasice", destramă ordinea și echilibrul textului, vizînd asime-

tria generalizată care pune în libertate cuvîntul.

a) *Funcția constructivă a R*. Ceea ce o caracterizează este tensiunea către simetrie și echilibru, care poate merge de la periodicitatea vagă pînă la izocronie perfectă. Regularitatea astfel creată conduce la o coerență crescută a textului, conferindu-i acestuia caracterele unei construcții bine încheiate, monumentale. Revenirea periodică a timpilor și accentelor ritmice, echivalența componentelor și paralelismele astfel instituite determină apariția unor raporturi suplimentare în text, bazate pe asemănare și deosebire. Ocupînd locuri identice în structura ritmică a textului, elementele acestuia tind să se apropie din punct de vedere semantic, indiferent de sensul lor originar. Se creează astfel, mai ales în cadrul versului, o coerență de natură sinonimică sau "un efect indisociabil metonimico-metaforic" (HMP2, 423; cf. RJE, 238). I. Lotman se dovedește mult mai dialectic în aprecierea statutului echivalențelor poetice, insistînd pe faptul că "literaritatea" apare în text nu numai pe baza izometriilor, echivalențelor, paralelismelor, ci și pe baza a ceea ce le separă. Mai exact, echivalența instituită de R nivelează, prin similitudinea pe care o creează între componente, dar în același timp pune în evidență elementele care i se opun în text sau ceea ce rămîne diferit în chiar elementele care o susțin, baza asemănării – spunea deja Platon – deosebirea. Cu cît redundanța textului crește, cu atît mai important devine dinamismul semantic al elementului diferențiator (cf. ILS, 199). În textul poetic, "în loc de o mecanică «repetiție de elemente identice», există un proces complex, dialectic, contradictoriu: evidențiere a diferenței prin dezvăluirea asemănării, pe de o parte, și descoperirea a ce este comun în ceea ce apăsă profund diferit, pe de altă parte" (ILS, 206). Pentru Lotman, "identitatea devine condiție a opoziției", iar textul poetic se definește ca o ezitare prelungită între "identitate" și "deosebire". R apare în

acest context ca principalul operator care generează și menține vie această contradicție (cf. ILS, 149-285). Funcția sa constructivă este nivelatoare și apofantică în același timp (ILS, 90). Elementele pe care ea le combină își pierd individualitatea în favoarea totului (MBL, 154).

b) *Funcția deconstructivă a R* actualizează accepțiunea originară a R (*rythmós* presupune libertatea formei, vs *métron*). A fost mai puțin luată în considerare, întrucât datorită instituționalizării definiției R ca "periodicitate percepută", o ipostază "deconstructivă" a R apare ca o contradicție în termeni. Și totuși există o diferență netă între R "clasic" și cel "modern". În cadrul modernității R poate fi receptat și ca "periodicitate ruptă" datorită co-prezenței "normei" sau "orizontului de așteptare" "clasic". Numai pe acest fond R deconstructiv devine pertinent din punct de vedere scriptural. Tensiunea deconstructivă a R, în ipostazele sale de *aperiodicitate* (ritm plat, fără amplitudine, static, la limita minimă a periodicității) sau de *cvasi-aritmie*, determină o ordine diferită în structura textului: de unde caracterul neutru, lipsit de relief, static al acestuia, aspectul său neomogen sau fărâmițat determinat de bătaia anarhică a R care prin vibrațiile sale neuniforme antrenează eroziunea sintaxei, slăbirea legăturilor dintre componentele textului și determină relativa lor independență. Iradierea semantică este, în acest tip de text, maximă. Centrul de interes nu mai este fraza, ci cuvântul și, din această cauză, entropia informațională crește. Senzația de tot ferm structurat dispare. Prin raportare la norma de construcție "clasică", textul apare deconstruit. Cititorul este invitat să participe activ la reconstrucția sa semantică, ceea ce constituie una din particularitățile acestui tip de text: Funcția R este, în acest caz, cu precădere apofantică, deoarece prin rupturile operate în text, R pune în evidență latențele semantice ale cuvântului. Implicațiile "funcției de-

constructive" a R în cadrul textului poetic au fost însă mai puțin examinate, respectiva funcție rămânând să fie probată încă și validată de analiză.

Într-o viziune anistorică asupra R – care este de fapt și cea tradițională –, acesta este separat de *metru*. Cele două entități sînt considerate ca antinomice și prin opoziția lor produc în cadrul discursului poetic un contrast care – integrat, la rîndu-i, într-o suită de asemenea contraste – generează un R superior al textului. Metrul este previzibil, în timp ce R este imprevizibil (HMC, 225). Seria repetițiilor dintr-un text, concretizată într-o structură metrică, este ruptă de către R: "R este metrul eliberat de constrîngerii, de automatisme, metrul recunoscut și depășit, care își alege mai liber punctele de reper, care dispune mai liber de mișcare și de asemenea de timp" (AKC, 15). Pentru alții, R este "deviere" sau actualizare imperfectă a metrului, acesta din urmă fiind considerat o structură cvasi-ideală pe care R este chemat să o concretizeze în discurs (HPT). În esență, într-o viziune tradițională, R își are originea în contrastul generat în text de opoziția între regularitatea metrică și devierea de la această regularitate (HMR₁, 978).

O definiție a R care să rezume cele spuse pînă aici ar putea fi următoarea: R este o structură consubstanțială dinamicii discursului natural, determinată fiziologic și concretizată în textul literar prin succesiunea mai mult sau mai puțin regulată a accentelor și, în funcție de aceasta, a pauzelor, sunetelor, mărcilor formale, cuvintelor, propozițiilor, frazelor și paragrafelor. Dotat cu forță structurantă, R poate genera diferite tipuri de organizări textuale pe baza a două funcții structurante care, în plan concret, depind de caracterul "metric" al tensiunii ritmice sau de caracterul său "antimetric": a) *funcția constructivă*, în

ROMAN

(e: NOVEL; f: ROMAN; g: ROMAN; i: ROMANZO; r: ROMAN; s: NOVELA)

care R tinde către izocronic, combinînd dialectic, în această dinamică, revelarea asemănărilor (redundanța apropiere semantic elementele care cad sub incidența sa) și deosebiriilor (revelază în mod dialectic ceea ce este diferit în asemănare și pune în evidență elementele care scapă redundanței) și b) *funcția deconstructivă*, prin care R se împotrivesc metrului, contestă izocronia, determină relativa "dezordine" a componentelor discursului și, odată cu aceasta destrămarea noțiunii "clasice" de text. Efectul acestei funcții este cu precădere apofantic datorită libertății pe care o creează pentru componentele textului, pentru cuvînt mai ales, care devine centrul de iradiere semantică al textului poetic. Actualizarea acestor funcții depinde de modelele scripturale pe care un anumit ideologem cultural le determină în cadrul unei durate istorice. De asemenea, contrastul dintre cadența izocronă și periodicitatea liberă este creator de "surpriză" și poate fi speculat diferit în raport cu funcția dominantă a R.

Oricare ar fi viziunea asupra naturii și a funcțiilor sale, un lucru rămîne cert: R este una din constantele fundamentale ale discursului poetic, dacă nu chiar prima dintre aceste constante. Lipsa de interes sau, mai bine zis, caracterul schematic, abstract pe care îl-au impus unele din demersurile formale este nejustificat. R este elementul care combină în dinamica sa afectivul cu reflexivul, el este cel care ordonează fundamental pasta textului dîndu-i configurația originară și originală în același timp.

Cf. METRU; REDUNDANȚĂ; ECHIVALENȚĂ; REPETIȚIE.

Etim. Din fr. *rythme*; lat. *rhythmus*; gr. *rhythmós*.

IPp

Gen, specie sau formă literară proteică, R a fost folosit de-a lungul veacurilor pentru a defini orice narațiune extinsă, scrisă în proză sau în versuri. Această definiție-caracterizare, care cu greu își merită unul sau altul din cele două calificative, pare mai mult o modalitate de evitare decît de acoperire a R. Și totuși, foarte mulți critici și teoreticieni au cantonat într-un asemenea tip de elasticitate terminologică: de la a fi considerat "un gen insesizabil" (RBR, 23), un nume care nu semnifică nimic (NFA, 15) sau o "punere în pagină, mergînd pînă la abolirea paginației" (NouII, 361), eventual "un obiect închis, liniar, unidirecțional, cu un nume de autor în partea de sus a copertei și în care restul ar fi emanația, ca un fel de soare original, luminînd întregul spectacol" (NouI, 390) și care trebuie definit prin raportare la fiecare autor în parte (GPM), pînă la acceptarea sensului de "narațiune fictivă în proză, de mărime substanțială" (PST, 13), "o producție imaginativă de lungimea unei cărți" sau "operă de ficțiune în proză care depășește 50.000 de cuvinte" (EFA, 15).

❖ Altminteri – deci depășind criteriul scrierii în proză și cel al lungimii narațiunii, adică raportarea la poezie și la nuvelă sau povestire (fiind considerat chiar și o "formă particulară a povestirii" sau "laboratorul povestirii" – MBR₁, 7-8) – R a mai fost definit în funcție de relaționarea cu un univers referențial și, de aici, prin folosirea instrumentelor semioticii literare. În prima din aceste perspective, R este: "o ficțiune mimînd adevărul", căutînd frontiera între real și imaginar" (MBR₂, 90); "un tablou de viață și maniere reale, ca și un tablou al timpului în care este scris" (RSA, 10); "un tablou de viață" sau un "tablou difuz de viață" (PST, 11), un "portret" (PFL, 9), o "istorie fictivă"

(RSA, 9) sau istorisire credibilă; "o căutare perpetuă a realității", mai ales în aspectele ei sociale și morale (RSA, 127); "prima artă care semnifică omul într-o manieră explicit istorico-socială" (MZS, 16); "o lungă narațiune realistă în proză, colorată cu mister și folosindu-se de dialog și descriere" (KBL, 223); o "autobiografie a posibilului" (ATR, 134); "un document pentru studiul societății" (HMD, 6); "cel mai puternic mijloc de comunicare între visul unui singur om și realitatea profundă a tuturor" (MRO, 364); "o operă de imaginație în proză, destul de lungă, care face să trăiască într-un mediu personaje date ca reale" (MRO, 23); "singura formă de artă care caută să ne facă să credem că da un raport complet și veridic despre viața unei persoane reale" (MRO, 32-33); având o natură fundamental istorico-socială, "esența și necesitatea R constă în exprimarea raporturilor dintre real și imaginar" (MZS, 83). Prin urmare, una din regulile de bază afirmă că "toate R trebuie să fie realiste", fie că e vorba de o "iluzie a realității" (James), fie de un "realism subiectiv" (Sartre; cf. WBR).

După cum vom vedea, această insistență asupra relației cu realul s-a făcut inițial – și de multe ori după aceea – prin raportare la "romanț". În cea de-a doua perspectivă, a semiologiei, R este "un gen parazit" care trăiește pe baza formelor scrise și a realității (cf. MRO). Adică: "o ficțiune ce se indică drept narațiune" sau "semnificantul ca semnificant" (Noull, 140), "o practică semiotică în care s-ar putea citi, sintetizate, urmele mai multor enunțuri" (JKT₁, 13) sau o structură care "trimite la diverse protocoale de lectură" (JDS, 31), "o formă compozițională a organizării masei verbale" (MBL, 53), "aventura unei scriituri" (Noull, 84) sau "un sistem de proceduri și scheme textuale" (HMD, 219). Aceste deplasări de accente, care țin atât de natura R cât și de aceea a sistemelor de gândire și sunt determinate de istoricul speciei, au totodată menirea de a îngreui sau chiar nega acest istoric;

și totuși, un "istoric" poate fi schițat măcar în liniile lui foarte generale.

Observăm mai întâi că cei doi termeni, R (în mai toate limbile romanice, în rusă/slave, dar și în germană) și *novel(a)*, provin din surse diferite care ar putea explica în mare măsură natura și istoricul "forme": prin franceză, R se trage din latinescul *romanicus*, devenit în latina populară *romanice*, adverb desemnând, în sens peiorativ, "ceva în felul romanilor", ceva "în limba vulgară" și, mai târziu (sec. XII), "povestire în limba romană, populară" (pentru a o opune celor în latină), sau chiar "orice operă de ficțiune care nu are baze istorice" (RBR, 6). Pe de altă parte, englezescul *novel* și *novela* din spaniolă își au originile în italianul *novella*; referindu-se la povestiri despre moravuri ușoare, scandaluri și mitologii senzaționale (*Cento Novelle Antiche*, sec. XIII, *Decameronul* lui Boccaccio, *Cent Nouvelles Nouvelles* de Antoine de La Sale etc.).

Pe parcurs, în tradițiile literar-culturale de limbă engleză, romanul/*novel* se va distinge de romanț/*romance* pe aceste baze: primul este legat de fapte reale și ține de legile probabilității, ale verosimilului, al doilea prezintă o poveste îndepărtată în timp și/sau spațiu, care este, în general, improbabilă. Cercetările ulterioare au împins însă data apariției R mult înaintea acestor granițe: în narațiunile medievale (cîntece de gesta) despre Charlemagne și Arthur în diverse cicluri "romantice", în *Fabliaux*, legende, povești, satire populare, descrierile de natură din pastorale, în jurnale și notații istoriografice diverse sau în schițe biografice din aceeași epocă (Bah-tin plasează originile R în epopee, retorică și carnaval (MPB, 150)).

O primă formă de R a fost identificată într-o suită de povestiri ale lui Aristides (sec. II î. e. n.) despre satul său Miletus și intitulată *Milesiaks* (lucrare menționată, dar rămasă necunoscută). I-au urmat Petronius și al său *Satyricon* – o relatare despre viața și moravurile din timpul lui Nero – și *Măgarul de aur* de Apuleius.

Adevărate R sau "romanțuri" sînt *Daphnis și Chloë* al grecului Longos și *Aethiopica*. În vremea cînd europenii scriau *chansons de geste* și romanțuri medievale, japoneza Shikibu Murasaki propunea primul R modern prin *Genji monogatari/Povestea lui Genji*, scris între 1001 și 1005. În Europa, apariția R "modern" este legată de două realități de naturi diferite, dar nu lipsite de intercondiționare: necesitatea unei audiențe mai mari pe care o stimulează și aceasta este legată de procesul de alfabetizare și cel al scăderii prețului cărții, de inventarea tiparului și dezvoltarea burgheziei ca clasă ce avea să devină dominantă în următoarele secole.

În consecință, cercetători moderni (Lukács, Girard) au ajuns să considere R drept "istoria unei căutări degradate" sau "demonice", o căutare a valorilor autentice într-o lume și ea degradată, dar funcționînd, altminteri, la un nivel avansat (LGS, 23). De aici și caracterizarea R ca gen epic ținînd de ruptura între erou și lume. La acestea se adaugă și "condițiile unui nou sentiment al timpului" văzut "în procesul distrugerii distanței epice, al familiarizării cosmice a lumii și omului, al coborîrii obiectului reprezentării artistice la nivelul realității contemporane imperfecte și schimbătoare" (MBL, 573). Asemenea trăsături sînt ilustrate de *Gargantua* (1535) și *Lazarillo de Tormes* (1554), deși majoritatea teoreticienilor consideră că *Don Quijote* (1605-1615) este primul roman european modern. De aici înainte, printr-un secol XVII, cînd R devine tipul literar standard și în al XVIII-lea, cînd se impune definitiv, istoricul genului înregistrează instalarea lui ca formă literară dominantă.

Tradiția franceză își propune înaintașii în Honoré d'Urfé (*Astrée*, 1610) și romanțurile Domnișoarei de Scudéry, urmate de *Romanul Comic* al lui Scarron și *La Princesse de Clèves* (1678); tradiția continuă cu Fénelon (*Télémaque*), Lesage (*Gil Blas*), Marivaux și Prévost. Englezii își găsesc antecedentele romanțești în

narațiunile arthuriene, în *Euphues* (1579) de Lyly și *Arcadia* (1581) lui Sidney în narațiunea moralizatoare *The Pilgrim's Progress/Călătoria pelerinului* (1678-1684) de Bunyan sau schițele din *Spectator-ul* (1709-1712) lui Addison și Steele.

Aceste tradiții vor fi consolidate de R lui Defoe, Swift, Richardson, Fielding și Smollett. Firesc, primul roman american apare mai târziu: *The Power of Sympathy* (1789) de William Hill Brown. În secolul al XIX-lea european, după o dominare netă a poeziei și dramei în prima parte, R devine, în cea de-a doua, aproape singura lectură a unui nou public, înobilîndu-și astfel statutul avut anterior. Tot acum începe însă și criza R (ba chiar mai devreme – cf. Lawrence Sterne), ajungîndu-se în secolul al XX-lea la existența unui "roman contra romanului" (ALC, 134).

Una din cauze este proteismul amintit: ajuns "multiform și omniprezent în viața cotidiană" (RBR, 9), încercînd să "absoarbă" aproape toate celelalte genuri literare" (RBR, 21), R se autodistrugă, asemenea societății care l-a creat, existînd deja opinia că "și-a găsit în cele din urmă sfîrșitul" și că este deja înlocuit de "un epos mai fundamental care e vorbire... sau scriere... și prozodie generală a limbajelor" (JFT, 11). Mai întâi, în special din punctul de vedere al dihotomiei operate de limba engleză, se distinge R de romanț: cel dintîi se dezvoltă din familia formelor narrative nefictive (scrisoarea, biografia, cronică...) și rămîne de tip realist, punînd accentul pe *mimesis*, în vreme ce romanțul, "continuînd tradiția epopeii și a R cavaleresc medieval, neglija veridicitatea detaliului, pentru a se adresa unei realități superioare, unei psihologii mai profunde" (RWT, 286).

În vreme ce R demitizează, tratează deziluzia, se folosește de ironie și este adesea didactic (cf. PST), romanțul articulează un univers dorit, este dominat de misterios și supranatural, rămînînd astfel o formă arhaică (cf. RFA). Din punct de vedere al legăturii cu realitatea

și al metodelor de structurare, R se află în poziție comparabilă cu istoria. Diferențele sînt adesea evidente: istoria și istoriografia admit existența unei realități exterioare, iar textul istoriografic constituie un "mod de reprezentare a referentului, fie la nivelul retoric al dispunerii, fie la nivelul narativ al implicațiilor și cauzalităților" (PZL, 248). R însă nu are nevoie de referință pentru a exista, el se închide în virtual, constituie în sine un sens global, ca rezultat al unei sintaxe semnificante... și reprezintă o formă matricială, din punct de vedere structural, împrumutîndu-și "conținutul dintr-o serie de termeni determinați socio-istoric, dar mobili" (PZL, 248).

Cu alte cuvinte, istoriografia este plană și are limitele determinate extrinsec, iar R este mereu repus în discuție și racordat dincolo de limitele textului. "Cedînd în fața adevărului" (RWT₂, 241-244), R se apropie de mit și epopee, fiind considerat chiar mit, basm sau epopee degradate (cf. MZS). Astfel apare problema relației R-poezie, care, dincolo de variabilele și neobligatoriile /deci neconcludentele/ trăsături formale, ține mai ales de tipul de progresie: cantitativă în R și calitativă în poezie. De altfel, fiind un amestec format din toate speciile, R pare chiar a evolua "spre un nou tip de poezie epică și didactică" (MBR₁, 11). În privința celui de al treilea gen de bază, se consideră că R este intermediar între epos și dramă prin tipurile de metode de reprezentare pe care le folosește. Prin faptul că explorează dimensiunile temporale, R i s-au găsit afinități cu muzica (*infra*) și, mai recent, cu cinematograful.

Pretîndu-se atîtor tipuri de interrelaționări și fiind, probabil, cea mai deconvenționalizată, deschisă și familiară formă a limbii scrise, R dispune și de o mare varietate de registre, structuri, tipologii. Orice clasificare sistematică a R este aproape imposibilă, atît datorită dificultății discriminării între criterii (formale, generice, structurale, extraliterare, istorico-literare, metodice...), cît și

faptul că mulți termeni se includ sau se exclud reciproc. Iată, de aceea, o listă-tentativă de tipuri, categorii, forme, clase: epistolar, cavaleresc, picaresc, de aventuri, de capă și spadă, de călătorie, de dragoste, gotic, utopic, poetic, alegoric, filosofic, simbolic, existențialist, expresionist, estetizant, western, regional, european, planetar, detectivist/polițist, s. f./de anticipație, psihologic, psihanalitic, al fluxului de conștiință/al subiectivității, religios, istoric, social/sociologic, politic, ideologic, de idei, de moravuri, de divertisment, de propagandă, antic, iluminist, clasic, romantic, modern, închis, deschis, modernist, post-modern(ist), sentimental, absurd, al sensibilității, didactic, naturalist, realist, R-document, R-cronică, R-eseu, decadent, suprarealist, monologic, baroc, polifonic, biografic, *Bildungsroman*, autobiografic, la pers. I, a II-a, a III-a, *Künstlerroman*, cu cheie, R-dezbateri, R-fluviu, R-memorii, saga, al pămîntului, al actualității, familial/domestic, rural, marin, satiric, noul R, noul nou R, de avangardă, de tip colaj, metaroman... Deși pare greu de descoperit anumite trăsături definitorii și structuri componente comune în această multitudinea și diversitate de categorii, acestea există totuși. Cea dintîi trăsătură, de domeniul evidenței, este aceea că R "nu posedă canoane", neavînd "nici reguli, nici legi" (MZS, 21); o a doua ar fi faptul că reprezintă un amestec nediferențiat între recrearea imaginativă și poetică a experienței cu reprezentarea realistă a vieții (MZS, 21).

Din punct de vedere dimensional, R trebuie să aibă o anumită lungime; tot din definiție rezultă și caracteristica scrierii în proză – care încă nu e absolută; există romane în versuri – de unde și pluralitatea de limbi și limbaje în care apare și pe care le folosește; plurivocitatea amintită îi dă posibilitatea parodierii celorlaltor genuri pe care "le include în propria-i structură, interpretîndu-le și reaccentuîndu-le" (MBL, 538); ba, mai mult, este un gen critic și autocritic, în-

noind perpetuu înseși bazele literalității /(*cf. supra*)/. Trebuind "să ia în serios dimensiunea temporală" (RSA, 9), R contribuie totodată la transformarea radicală a acestor coordonate temporale ale imaginii literare (cf. MBL); în sfîrșit, se poate spune că R este definit de experiență practică, de cunoaștere și imaginație deopotrivă.

❖ Din punct de vedere al structurii, pe lîngă un autor real și un autor implicit, un cititor implicit și un cititor real, care compun cele două extreme ale procesului de comunicare literară (și nu numai romanescă), R poate fi considerat a se compune dintr-o *substanță* și o *formă*, fiecare din ele fiind formată dintr-o *expresie* și un *conținut* (cf. Saussure, Hjelmslev, Chatman): *conținutul substanței* îl constituie reprezentarea de obiecte și acțiuni din universuri reale sau imaginare, care pot fi imitate în mediul narativ așa cum sînt ele filtrate prin codurile autorului și ale lumii din care face parte – altfel spus, "fabula"; *expresia substanței* o constituie tocmai acest mediu de comunicare: roman, film, bandă desenată etc.; *conținutul formei* îl reprezintă componentele povestirii (adică evenimentele, acțiunile, întîmplările, obiectele, personajele, locul sau cadrul de desfășurare a acțiunii – altfel spus: "subiectul"); *expresia formei* este discursul narativ propriu-zis sau structura transmisiei narrative, constînd din elemente care sînt comune tuturor mediilor posibile. Acest discurs narativ mai presupune un povestitor sau narator, iar receptarea lui un potențial receptor sau narator. Șirul de evenimente menționat drept component al conținutului formei se constituie în acțiune, care se organizează sub formă de *intrigă*, ce are la bază un conflict. Această intrigă este structurată și prezentată în timp (un timp numit și unul al narării), trece prin mai multe faze și, din punct de vedere al receptorului, se

reorganizează, la sfîrșitul procesului de lectură, sub forma *subiectului* (expozițiune, complicație, punct culminant, anticlimax, concluzie, deznodămînt). Întreaga compoziție se ordonează, dintr-o direcție, în funcție de perspectiva sau *punctul de vedere* al naratorului, iar din cealaltă direcție, se reordonează din perspectiva naratarului. În consecință, ceea ce numim universul spațial al R (un salon, o localitate, un vapor/avion/rachetă..., un cîmp de bătălie, o junglă sau un deșert, o conștiință, un vis utopic) se redimensionează temporal /(*atmosferă*)/ prin intermediul limbajului, creează o relație între cele două perspective menționate mai sus și rezultatul acestei relații este – în esență – *tema*.

Fiecare din elementele principale ale acestui complex tablou s-a bucurat de atenție individuală și s-a dovedit a fi clasificabil după diverse criterii: *naratorul* (la pers. I, a II-a sau a III-a, narator-(co-)protagonist, narator-personaj, narator-observator-reflector, obiectiv și subiectiv, conștient și aparent inconștient, privilegiat sau omniscient și limitat sau cu omnisciență selectivă, creditabil și necreditabil, singular sau multiplu, "vizibil" sau ascuns); *punct de vedere* sau *perspectivă narativă* (definită în funcție de fiecare categorie de naratori, la care se adaugă distanța – temporală, spațială, religioasă, filosofică, morală – față de autor, personaje și receptor); *naratarul* sau "cititorul din interiorul textului" (implicat sau înscris, încifrat sau ideal, model sau ficționalizat, alter-ego al autorului sau al criticului); *povestirea ca materie primă a narațiunii* (clasificabilă în funcție de diversele tipuri de univers și atmosferă); *intriga* (tipologii sau taxonomii determinate de tipul de erou); *motive* sau *nareme* (cele mai mici unități narrative: legate sau libere, cruciale sau auxiliare, sistematice sau incidentale, statice sau dinamice + metodele de înșiruire a lor: antiteză, gradație, dez-

voltare incrementală, paralelism, juxtapunere, *encadrement*); *inceputuri* (arbitrar, șocante, înșelătoare, tranzitive sau intransitive, "reale" sau "fictive", *Ansatzpunkt* sau *mot-thème*, hilare, deliberat istorice, solemn-dedicate, impresionante, nobile, figurale, emblematice, anecdotice, proleptice, irelevante, metaforice) și *sfrșituri* (cruciale, de tip flux, circulare, paralele, incomplete, tangențiale, panoramice, definitive, congruente sau incongruente, *happy-endings*, suspendate, intermediare, arbitrar/imperfecte, singulare sau multiple, responsabile sau iresponsabile); *timpul* (anterior, simultan sau o combinație a lor față de timpul verbelor narațiunii, al autorului, al povestirii, al lecturii și al universului reprezentat, caracterizat de ordine, frecvență și durată, exterior și interior/narat și narativ); *spațiu*, cadru sau loc (simplu, irelevant, imaginar sau caleidoscopic); *personaj* (*pratton* și *ethos*, erou/antierou, *ei-ron/alazon*, *spondaios-nobil/pharmakos-josnic*, prototip, alegoric și simbolic, universal, narator, confident, colectiv, observator/martor, centru de conștiință, *ficelle*, agent și pacient); *structuri* alegorice și simbolice. Prin R, în concluzie, ne confruntăm cu cel mai complex produs imaginativ-lingvistic al majorității culturilor "moderne" care, chiar dacă pare a-și anunța sfârșitul prin autodevorare, rămâne o provocare fundamentală a vieții și imaginației.

Cf. ACȚIUNE; AGENT; EPIC; EROU; INTRIGĂ; MIMESIS; NARAȚIUNE; NUVELĂ; PERSONAJ; REFERENȚIAL; ROMANȚ.

Etim. Din fr. *roman*; lat. pop. *romanic* (us) = "în felul «romanilor», diferit de al «francilor»"; "povestire în limba populară", "orice lucrare în limba romanică", spre deosebire de cele în latină (savantă).

SAV

ROMAN PICADESC

(e: PICAESQUE NOVEL; f: ROMAN PICAESQUE; g: PIKARESKER ROMAN, SCHELMEN ROMAN; i: ROMANZO PICAESCO; r: PLUTOVSKII ROMAN; s: NOVELA PICAESCA)

RP este parodia literaturii cavale- rești, pastorale și sentimentale, care exalta aventurile extraordinare, desfășurate într-o atmosferă stilizată și artificială. RP apare în secolul al XVI-lea în Spania, unde își găsește materia religioasă, socială și morală. Eroul său este un *pícaro* (sau o *pícara*), adică un marginal sărac, vagabond simpatic, dar fără scrupule, expert în înșelătorii, care străbate spațiul geografic dar, mai ales, diferite clase sociale, asumându-și condiții variate de viață. El poate proveni din categorii sociale diferite: nobil ruinat, care refuză să muncească din orgoliu, student, țaran strivit de impozite, soldat demobilizat, lacheu, călugăr, cerșetor etc. Problematika picarescă este legată de contradicțiile societății aristocratice spaniole a timpului, în care abundă vagabondajul și delicvența. Posibili precursori ai genului sînt *Satyricon* de Petronius, *fabliaux*-urile medievale, *Romanul lui Renart*, istoria lui Panurge din *Pantagruel* de Rabelais, tragicomedia *Celestina* (1499-1502) atribuită lui Fernando de Rojas. În Spania, RP cele mai importante sînt: *Viața lui Lazarillo de Tormes* (1554) de autor anonim, *Viața lui Guzmán de Alfarache* (1559) de Mateo Alemán, *La pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Ubeda, *Viața scutierului Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel, *Istoria lui Buscón* (potlogarul), 1626, de Francisco de Quevedo.

Definițiile care limitează RP la problematica spaniolă nu țin cont de influența sa din aria europeană, în secolele XVII-XVIII, făcînd abstracție de experiențele germane (*Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen), franceze (*Istoria comică a lui Francion* de Charles Sorel, *Gil Blas* de Lesage, *Viața Mariane* și *Țaranul*

ajuns de Marivaux, *Jacques Fatalistul și stăpînul său*, 1796, de Diderot) și engleze (*Călătorul ghinionist sau Viața lui Jack Wilton*, 1594, de Thomas Nashe, *Pungașul englez descris în Viața lui Meriton Latroon* de R. Head și Fr. Kirkman, *Viața și moartea domnului Badman* de John Bunyan, *Moll Flanders*, 1722, de Daniel Defoe, *Tom Jones*, 1749, de Henry Fielding, *Roderik Random* de Thobias Smollett, *Barry Lyndon*, 1856, de W. M. Thackeray).

Plasticitatea genului îi permite RP să exprime, implantat în alte țări, mentalitatea altor națiuni. În secolul al XVIII-lea, este concurat de romanul de ascensiune socială, cu care, uneori, se confundă (MHH). RP este la originea romanului realist și de moravuri, care îl vor înlocui. Limitat istoric, RP tinde să dispară în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Unii critici (DSR, 4) recunosc marca picarescului în lucrări mai recente, precum *Pedro Sanchez* (1884) de José María de Pereda, *Căutarea* (1904) de Pio Baroja sau *Aventurile lui Augie March* (1953) de Saul Bellow.

"RP operează în principal cu cronotopul romanului de aventuri și de moravuri" (MBL, 386); respectă o schemă obligatorie, prezentă în literatura spaniolă, dar și în celelalte literaturi, fără modificări (*Gil Blas*) sau cu modificări minore (*Moll Flanders*, *Simplicius*). În general, modificările originale ale tehnicii picaresce (în *Țaranul ajuns*, *Tom Jones*) se fac în raport cu această schemă inițială:

- ❖ originea socială și influența mediului, cu trei variante: origine umilă (viziune pesimistă asupra lumii); origine burgheză sau mic-burgheză, frecvență, mai ales, în secolul al XVIII-lea (optimism și apologie a activității umane); copilul găsit, a cărui comportare nobilă șterge nașterea umilă (*Tom Jones*, *Viața Mariane*). Ultima posibilitate, care ilustrează morala aristocratică a originii, nu este, de fapt, decît varianta inversată a primei situații;

- ❖ educația neglijată și tratamentul brutal la care este supus copilul, care își părăsește mediul familial, de obicei în-

tre 9 și 14 ani. Această etapă importantă, care marchează într-adevăr începutul romanului picaresc, este însoțită de exaltarea sentimentului de libertate și de dorința de a cunoaște lumea. Este, de fapt, ruptura cu naivitatea originară și descoperirea realității. RP devine astfel un roman de *ucenicie* (RMC, 132-199), cu două experiențe importante: prima înșelătorie căreia personajul îi cade victimă; primul furt, determinat de necesitate sau de întîmplare. Întîlnirea cu *inițiatorul* (picaro mai în vîrstă, cerșetor, tovarăș de nenorocire, femeie bătrînă etc.) pune capăt acestei etape: personajul devine un profesionist.

Povestirea se scindează apoi, sub acțiunea a trei elemente:

- ❖ itinerarul geografic, adesea simbolic, care marchează etapele unei ascensiuni materiale și, uneori, spirituale;

- ❖ trecerea pe la stăpîni, prin funcții sau roluri sociale diferite. Mediile străbătute pun în evidență aceleași personaje tradiționale (clericul, nobilul, avarul, medicul, magistratul), obiect de satiră socială;

- ❖ povestirile intercalate: confesiuni ale personajelor secundare, biografii retrospective, digresiuni a căror unitate nu este asigurată decît de permanența personajului protagonist, devenit auditor.

Picaroul trebuie să treacă prin două *încercări* rituale:

- ❖ închisoare, loc dezgustător, populat cu ființe degradate, asimilat cu infernul, de la Guzmán la Moll Flanders, și de care nu scapă nici Jacob (*Țaranul ajuns*), nici Tom Jones. Este culmea decăderii, domnia arbitrarului și a unei justiții caricaturale;

- ❖ dragostea; RP este profund misogin; expresie a reacției burgheze împotriva spiritului curtean și aristocratic, el preia temele farsei medievale tradiționale. Picaroul este incapabil de galanterie, nu are încredere în femei, a căror duplicitate superioară îl înspăimîntă. Personajul feminin, la *pícara*, pare să îm-

părtășească aceleași prejudecăți, mai mult sau mai puțin conștient.

RP nu este niciodată terminat; într-o carte deschisă, care cultivă ficțiunea autobiografică, personajul nu poate, desigur, continua povestirea propriei sale vieți pînă la sfîrșit, asupra căruia lasă să planeze îndoiala: conversiunea sa morală poate fi anulată, soarta îi poate oferi schimbări neprevăzute, căci cîteva întrebări complementare par să stea la originea romanului picaresc: omul este liber? ce sens are rătăcirea sa pe pămînt? ce rol joacă destinul?

Literatura picarescă implică anumite convenții de scriitură, printre care ficțiunea autobiografică și ironia.

Tematica RP:

❖ accentul pus, în narațiune, pe nivelul material al existenței implică tema omniprezentă a *banilor*, ca motor al personajului și al societății; instrument esențial al mecanismului iluziei, banul diminuează celelalte valori;

❖ tema *sărăciei* sau a foamei îl constrînge pe erou să se prefacă, să fure sau să se înjosească. Necesitatea materială se suprapune celor spirituale și sociale. RP se mai poate numi "epopeea foamei" (MBR₂, 27);

❖ tema *călătoriei* și a hoinăreliei este determinată de dorința de a cunoaște

lumea, de a parveni, și de un sentiment iluzoriu de libertate. De această temă depind fuga eroului (mascînd, adesea, absența de legătură logică între episoadele narațiunii) și întîlnirile întîmplătoare (care oferă soluții facile în compunerea intrigii);

❖ tema *aparenței* și a iluziei, sau a metamorfozei, este legată de contextul social și de vestimentație. Picaroul este, mai presus de orice, un virtuoz al aparențelor;

❖ tema, esențială, a *destinului* condiționează răspunsurile date întrebărilor despre libertate, întîmplare, determinism, indiferența divinității față de oameni. Picaroul invocă norocul sau neșansa, ceea ce îl invită pe cititor să reflecteze asupra sensului existenței: domnia determinismului absolut al originii (Quevedo) sau al voinței divine (Mateo Alemán, Defoe), indiferența tru-fașă a naturii, entitate care a scris totul pe "marele hrisov" (Diderot) sau care dispare, pentru a-l lăsa pe om să se afirme social, prin ambiție și voință (Marius).

Cf. ROMAN, PICARESC.

Etim. Din roman + picaresc (din fr. *picaresque*)

PSp

SATIRĂ

(e: SATIRE; f: SATIRE; g: SATIRE; i: SATIRA; r: SATIRA; s: SÁTIRA)

Originile cuvîntului S sînt nesigure – ca, de altfel, în parte, și limitele exacte ori obiectivele sale complexe, fenomen căruia îi corespunde firesc varietatea formelor sale de expresie. Amestecarea unor poeme diverse, atît în ce privește conținutul cît și metrica, l-a dus pe Ennius (sec. III-II î.e.n.) la folosirea termenului *satira*, care avea tocmai înțelesul de "amestecătură" – un fel de *tutti frutti*. Pe de altă parte, cuvîntul a fost pus în legătură (cum menționează Jürgen Brummack în PMR₃, 601) atît cu satiralele cît și cu jocurile satirice.

În evoluția de pînă acum, S a cunoscut un sens mai restrîns – acela de "specie" preponderent lirică – și unul larg, de tendință literară, afectînd cele mai diferite genuri. În ambele situații, S se încadrează marelui domeniu al comicului de ale cărui procedee diverse se folosește cu precădere. Tendința "satirică" este astfel evidentă în specia lirico-epică numită îndeobște S: împinsă dincolo de anumite limite, ea scoate în

S

textul din aria beletristicii, deoarece: "cu cît se face mai simțită o tendință ostilă intenționată, care urmărește o suspendare fundamentală, cu atît mai mult se pune comicul în slujba S și cu atît mai mult este formulată S ca expresie a unui sens – prin reprezentarea, într-un fel, negativă a unei negații, – cu atît se depărtează mai mult de literatură și intră în domeniul denumit «literatură didactică»" (WKO, 535).

Independent, așadar, de caracterul de "melanj" al conținutului, S s-a concretizat în două forme de expresie mai caracteristice: prima, redactată numai în versuri, este numită "luciliană" (după Lucilius, sec. II î. e. n.) și are ca înaintaș pe Ennius. Referindu-se la ea, BTT, 336 precizează: "În afara acestor genuri mici (balada, fabula), au existat întotdeauna genurile lirice de dimensiuni mijlocii, care ocupă un loc intermediar între lirică și poem. Așa au fost, la începutul secolului al XIX-lea, S, epistola, etc. Acum genurile acestea nu se mai cultivă și studiul lor aparține exclusiv istoriei literaturii"; la rîndul său, Erich Auerbach o delimitează astfel de comedie: "în S... prezentarea nu e atît de vastă, ci mai degrabă moralistă, urmărind criti-

ca unor trăsături vicioase sau ridicole bine determinate" (EAM, 34). Cea de a doua formă a S se numește "menippeică" (după Menippos din Gadara, sec. IV-III î. e.) și în ea "amestecul" privește nu numai conținutul ci și conglomeratul formal foarte liber, de proză cu versuri, în care este concepută.

Într-o viziune cu totul personală, Norihrop Frye a grupat S cu ironia într-o categorie de "mitosuri sau intrigi generice" – alături de alte trei "elemente narrative pregenerice ale literaturii": comedia, "romanțul" și tragedia. Dacă acestea trei reprezentau "mitosurile" primăverii, verii și toamnei, S și ironia constituiau împreună "mitosul" iernii, caracterizat, în primul rând, prin realism. "În măsura în care putem vorbi de o «poziție» proprie în cazul S, satiristul respinge teoria în favoarea practicii, metafizica în favoarea experienței" (NFA, 290).

Obiectivele pe care le atacă satiricii comportă caracteristici ce ar putea contribui la situarea genului însuși. Walter Rehm amintea că Schiller prezenta lucrurile, dintr-o perspectivă clasică, astfel: "«în S, realitatea ca neajuns este opusă idealului, în calitatea sa de realitate supremă... Realitatea este așadar aci un obiect necesar al repulsiei»" (PMR3, 614). Același adevăr pare să fi fost reformulat de N. Frye: "De câte ori «lumea de dincolo» apare în satiră, ea se prezintă ca o opoziție ironică a propriei noastre lumi, o răsturnare a standardelor sociale acceptate" (NFA, 293). Și pentru J. Brummack, în principiu, tot ceea ce se poate constitui într-o opoziție poate servi S; ea își alege totuși, de preferință, obiective "nefactice, recognoscibile"; cît privește mijloacele la care recurge, ele sînt toate cele care pot provoca rîsul, începînd cu parodia și hiperbola, continuînd cu travestiul și antiteza ș.a.m.d. În spatele cazului individual vizat, se află însă o trăsătură umană mai generală: "Nu există S care să atace un defect sau un viciu lipsit de valoare statistică și nici nu există exemplu edificator, care să

nu aibă cel puțin virtual o anumită frecvență istorică" (MRO1, 183).

Tocmai în funcție de obiectul sau obiectele la care se referă, S poate fi mai mult sau mai puțin unitară; J. Brummack observă că dacă acest obiect are un aspect nelimitat, forma S devine și ea laxă, transformîndu-se fie într-un catalog, fie într-un "pot-pourri". Între individual și general, S poate să-și schimbe preferințele, în funcție de contextul socio-cultural al momentului istoric în care e practică. Astfel, în evul mediu, S vizează mai ales categorii și clase sociale, remarcă W. Rehm; în vremea Renașterii și a Reformei, ea tindea să fie mai ales una personală. Romantismul a determinat-o să treacă de la pragmatic la un ideal utopic general; în a doua jumătate a secolului trecut este tot preponderent generală, ca S a epocii (PMR3, 613) – pentru ca apoi naturalismul s-o radicalizeze în expresie, iar unele romane ale secolului XX să-i adîncească latura ironică dizolvantă. În momentele în care a fost prea personală, S s-a expus mai accentuat perisabilității, pentru că "mare parte din conținutul S bazată pe ură națională, snobism, prejudecată și ură personală se demodează foarte repede" (NFA, 282).

Plasînd-o în "mitosul iernii", în cadrul sistemului arhetipal din *Anatomia criticii*, N. Frye a procedat și la o distincție a categoriilor S potrivit unei triade, în care criteriul istoric se îmbină cu cel axiologic. Au rezultat astfel trei "norme" sau "faze" ale S. Aceea a "normei inferioare" este S care în ciuda atacurilor dezlănțuite pe cele mai variate teme, vizînd marile păcate omenești, nu se simte totuși capabilă să schimbe existența: "ea acceptă o lume care abundă în anomalii, nedreptăți, neghiobii și crime ca fiind totuși permanentă și nedislocabilă" (NFA, 284); "una dintre temele centrale ale acestui mitos este dispariția eroicului" (NFA, 287); îi corespund îndeobște parabolele biblice de tipul "David și Goliath" și predicile medievale;

le; e vorba, în genere, de o S "anti-intelectuală".

Faza mediană este una "analitică", intenționînd să înlăture "balastul stereotipurilor, credințelor învechite, spaimei superstițioase, teoriilor absurde, dogmatismelor pedante, modelor îngrăditoare și al tuturor celorlalte fenomene care împiedică dezvoltarea liberă... a societății" (NFA, 294); este o S "în care eroul se refugiază într-o societate mai apropiată de gustul său, fără a încerca s-o transforme pe a sa". Este reprezentată în mod specific de romanul picaresc, care "este forma socială a ceea ce o dată cu *Don Quijote* se transformă într-o S mai intelectualizată" (NFA, 288). În acest stadiu, "satiristul demonstrează varietatea infinită a acțiunilor omenești, arătînd cît este de inutil nu numai a recomanda oamenilor ce să facă, dar și de a încerca o sistematizare, ori a formula o schemă coerentă a acțiunilor lor" (NFA, 289).

A treia fază – "norma superioară" – aplică o "tehnică a dezintegrării": satiricul "privește adeseori viața printr-o perspectivă schimbată, avînd o logică și o consecvență proprie. El ne va prezenta brusc imaginea întregii societăți văzută fie printr-un telescop ca o lume de pigmei plină de vanitate și ifose, fie printr-un microscop, sub forma unor giganți hidoși și urîți mirositori... Acest gen de S fantastică desființează asociațiile obișnuite, reducînd experiența sensibilă la una dintre multele categorii posibile și evidențiînd fundamentul ipotetic *als ob* al gîndirii noastre" (NFA, 296); bineînțeles că modelul acestei norme este Swift. La fel cu alte construcții ciclice ale criticii lui N. Frye și seria acestor "faze" ale S se susține mai ales prin forța ei sugestivă, rămînînd totuși amendabilă.

Dacă S luciliană, în forma sa versificată, a cunoscut mai puține variații în evoluția de la Lucilius la Horațiu și Juvenal pînă la Ariosto, Boileau (care a elogiât genul atît în *Satira VII* cît și în cîntul II al *Artei poetice*), Pope, Holberg

sau Gr. Alexandrescu – S menippeică, datorită mult mai accentuatei sale libertăți, a dat naștere unor texte foarte diverse și, în orice caz, cu o circulație mai largă, depășind sfera de curiozitate a păturilor intelectuale, cărora li se adresa cu prioritate celălalt tip de satiră. Titlul explicit de *Saturae Menippaeae* a fost folosit mai întîi de Varro (sec. I î. e.); el a fost reluat, în 1594, de opera franceză colectivă, *Satire Ménippée*.

De particularitățile genului de S menippeic s-a ocupat cu deosebită Mihail Bahtin, care a evidențiat în ea "dialogismul interior" și "carnavalescul" – trăsătură fundamentală, prin care se înru-dește cu dialogul socratic. "S menippeic a devenit unul din principalii purtători și promotori ai viziunii carnavalești a lumii în literatura tuturor timpurilor, pînă în zilele noastre" (MBP2, 157). Bahtin descoperă nu mai puțin de patru sprezece "principale particularități" în S menippeic, printre care: accentuarea factorului "rîs" – comparativ cu dialogul socratic; libertatea "extraordinară" în plasmuirea subiectelor, al căror fond "îl formează aventurile *ideii* sau ale *adevărului* în lume"; asocierea "fantasticului liber" cu "un naturalism de spehuncă"; o "arhitectură triplană", transmisă S menippeic medievale de către antichitate; un punct de vedere "de la înălțime"; "scandalurile și atitudinile excentrice"; elementele de "utopie socială" (traduse prin vise sau călătorii neobișnuite); în fine, "tendința jurnalistică, publicistică, foiletonică, actualitatea ascuțită" (MBP2, 164). Toate acestea îl determină pe Bahtin să conchidă, pe de o parte, asupra rolului S menippeic "în dezvoltarea romanului vest european", pe de altă parte, asupra prezenței unora dintre trăsăturile sale în romanele lui Dostoievski (care o depășesc însă prin "polifonie").

Adeseori, în limbajul obișnuit – câteodată însă chiar și în cel critic – se face confuzie între S și umor, considerate ca echivalente. Or, cu toate că, cel puțin la prima vedere, "granițele între romanul satiric și cel umoristic-comic nu pot fi determinate uneori limpede", cum observa W. Rehm (PMR₃, 615) – în realitate, e vorba de două atitudini diferite, ce se folosesc totuși de mijloace asemănătoare de obținere a efectelor comice; nici S, nici umorul nu se identifică însă cu aceste mijloace. Poziția filosofică și etică a S se bazează pe niște convingeri ferme, pe principii morale limpezi; satiricii judecă și condamnă, siguri pe caracterul absolut al adevărurilor – așa cum nu procedează niciodată umoriștii, care consideră că fac parte din aceeași familie cu cei de care rîd, fiind prin urmare convinși de relativitatea multor defecte umane. Această importanță și necesară distincție care divide "imperiu comicului" (cum îl numea Louis Cazamian) în două domenii diferite a putut fi confirmată, între altele, de rezultatele studiului semasiologic întreprins de W. Schmidt-Hidding (WSH, 47). Ironia însăși, care se bucură de un statut special printre mijloacele de a provoca rîsul (ori doar surîsul), fiind utilizată, în forme diverse, atât de S cît și de umor, se deosebește de amîndouă: "Distincția cea mai importantă între ironie și S o constituie faptul că S este ironie militantă: normele sale morale sînt relativ clare și ea presupune anumite standarde față de care se măsoară grotescul și absurdul" (NFA, 281).

Cf. COMEDIE; COMIC; IRONIE; ROMAN PICARESC; UMOR; VORBĂ DE DUH...

Etim. Din lat. *satura* = "amestecătură".

VPN

SEMANTICĂ

(e: SEMANTICS; f: SÉMANTIQUE; g: SEMANTIK; i: SEMANTICA; r: SEMANTIKA; s: SEMÁNTICA)

Termenul S apare la jumătatea secolului al XVI-lea, dar intră în uz curent în lingvistică din anul 1883 prin M. Bréal, care formulează principiile S *diacronice* ca știință care studiază sensurile cuvintelor. În prima jumătate a secolului al XX-lea, S s-a cercetat mai mult în plan sincron prin punerea în evidență și analiza cîmpurilor semantice, numite cîmpuri noționale. J. Trier a folosit paralel abordarea semasiologică și onomasiologică, numind domeniul S *lexicologie* sau S *lexicală* și stabilind că unitatea lui de bază este cuvîntul. Această perspectivă de studiu urmărea scopuri taxonomice, lăsînd, totuși, descoperită structura imanentă a limbii.

În 1938, prin *Foundations of the Theory of Signs*, Ch. Morris include S în *teoria semnelor* ca parte componentă a acesteia, ce privește nu doar semnele lingvistice, ci orice fel de semne comportînd o semnificație. Astfel, S devine parte a *semioticii*, alături de *sintactică* și *pragmatică*, și, așa cum sună definiția cea mai cuprinzătoare pe care i-a dat-o Ch. Morris, ea "se ocupă de raportul semnelor cu designatele lor și cu obiectele pe care le denotă sau le pot denota". Definiția lui Morris pune în evidență faptul că S are ca obiect descrierea oricărui ansamblu semnificant, că ea este teorie a *actului de semnificare*, a actului prin care semnele semnifică, sensul nemaifiind văzut ca entitate, fie ea și evoluînd în diacronie, ci ca "întrebuințare". Ordinea semantică se identifică, după momentul Morris, cu lumea enunțării și cu universul *discursului*, semantical rezultînd dintr-o activitate a *locutorului* care pune semnul în acțiune.

Plecînd de aici, s-a făcut distincție între S și *semiotică*, între S și *semnologie*. S și *semiotica* disting două domenii de sens care cer alt nivel de validare: se-

mantical se cere *înțeles*, semioticul-*recunoscut*. *Semilogia* abordează limbajul sub aspectul lui semnificant, ea referindu-se la semnificați, S vizează conținuturi (semnificații), pornind de la aspectele semnificante.

Prin obiectul ei, S se plasează în punctul de întâlnire dintre complexitatea istorică obiectivă pe care o studiază (producerea de discurs) și complexitatea istorică a lumii care se reflectă în această realitate. S are, deci, ca domenii conexe, logica, teoria cunoașterii, sociologia, psihologia, antropologia.

Ch. Morris distinge o S *pură* și o S *descriptivă*.

I. S *pură* elaborează terminologia și teoria necesare pentru a vorbi despre dimensiunea semantică a semiozei. Ea reunește, printr-o relație de presupozitie, două limbaje: un limbaj descriptiv sau translativ, în care semnificațiile din limba-obiect vor putea fi formulate, și un limbaj metodologic ce definește conceptele și le verifică coeziunea internă.

II. S *descriptivă* se ocupă de manifestările reale ale dimensiunii semantice a semiozei. Ea identifică *legea semantică* (sau *regula semantică*) ce guvernează condițiile designației și stabilește clasa sau genul denotațiilor. Regula elementară (enunțată de Morris) este tratată și ca *regulă empirică a sensului* ce ordonează atât mijloacele de semnificare ca atare, cît și combinatoria lor, conexîndu-se S cu *sintaxa* (vezi H. Reichenbach, *Experience and Prediction*, Chicago, 1938, K. Ajdukiewicz, *Sprache und Sinn*, în *Erkenntnis*, vol. IV, 1934 sau R. Carnap, *Logical Syntax of Language*, Vienna-London, 1937). Datorită faptului că S descriptivă indică explicit semnele ca designate de obiecte și situații, deci ca raport ce nu poate exista fără reguli semantice de folosire, ea include și noțiunea de *interpret*, noțiune în care S se întîlnește cu *pragmatica*. S descriptivă stabilește reguli semantice de folosire pentru semnele indiciale, iconice, pentru simboluri și pentru propoziții.

Căutînd unitatea minimă semantică, S a pus în evidență structura gîndirii, dincolo de forma externă a limbajului pe care ea îl studiază. S s-a apropiat astfel de logică și de filozofia limbajului. Unitățile semantice elementare au primit nume diferite de la o orientare semantică la alta, de la un semantician la altul. Astfel, L. Hjelmslev numea aceste unități *figuri*, considerînd că ele funcționează la două nivele: la nivelul *conținutului* și la nivelul *expresiei* (vezi *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore, 1953); H. S. Sørensen le numește *semne indefinibile* (*indefinibilia*) sau *atomi semantici* (cf. *Wordclasses in Modern English*, Copenhagen, 1958), în timp ce Anna Wierzbicka folosește pentru aceeași realitate termenul *primitive semantic* (cf. *Semantic Primitives*, Frankfurt a.M., 1972, iar M. Bierwisch – *sensuri elementare sau universale semantice* (cf. *Some Semantic Universals of German Adjectives*, "Foundation of Language", 3, 1967). Toate aceste noțiuni sînt echivalentul lingvistic pentru *ideile umane* care formează ceea ce Leibniz numea "Alphabetum Cogitationum humanorum" (cf. *De organo sive arte magna cogitandi*), adică dicționarul minimal de bază al tuturor limbilor, *universalele limbii*. Toți termenii amintiți vizează o *lingua mentalis*, universală care diferă de *lingua vocalis*, particulară. *Lingua vocalis* (în mii de variante cunoscute pe pămînt) ar reprezenta o traducere din *lingua mentalis*, adică o particularizare a sensurilor elementare al căror număr variază între zece și douăzeci. Între aceste sensuri: a vrea, a simți, a gîndi, a spune, a fi o parte din ceva, ceva, cineva, lume, eu, tu, timp, spațiu etc.

Încă Descartes semnala că unitățile semantice elementare trebuie să se exprime pe sine și să reprezinte componentele ultime ale lumii. Ulterior, acestor condiții ale regimului de elementaritate semantică li s-au mai adăugat: unitățile semantice elementare trebuie să fie expresia particularităților înăscute ale organismului uman, ale aparatului său perceptiv, să nu aibă un carac-

ter arbitrar, să corespundă unor cuvinte sau expresii reale din limbile naturale, să fie cunoscute de toți vorbitorii unei limbi, să poată fi folosite în interpretarea mai multor expresii și la descrierea tuturor raporturilor semantice dintre expresii (cf. M. Bierwisch, *op.cit.*; Anna Wierzbicka, *op.cit.*).

Cuvintele și expresiile care grăvesc în jurul acestor sensuri elementare, atomice, formează *câmpuri semantice*. Câmpul semantic este un sistem semantic ce nu poate fi definitiv descris, el evoluând istoric și modificându-se pe măsură ce mesaje noi apărute introduc în el, sau între el și alt câmp semantic, noi lanțuri conotative. Câmpurile semantice dau formă unei culturi și sînt expresia unei organizări determinate a lumii ca viziune. Prin aceasta, S intră în conexiune cu istoria, cu tipologia culturilor și cu istoria mentalităților.

În deceniul al VII-lea al secolului nostru, s-a afirmat S structurală. Ea s-a orientat în special spre limbajul verbal, considerînd că planul de expresie a limbii este format din particularități diferențiale și că acestor particularități ale semnificativului trebuie să le corespundă particularitățile semnificativului (tratate ca indici diferențiali și ca sensuri). Astfel, studiul semnificativului unităților lexicale manifeste (morfeme) se bazează pe diviziunea lor în unități minimale care se numesc *sememe* sau *indici semantici*. Cum remarca Umberto Eco, S structurală "a fost prima care și-a propus sarcina ambițioasă de a elabora un sistem al formei conținutului" (UET, 101), reușind deocamdată să circumscrie doar subsisteme restrînse și avînd încă foarte mult de făcut pentru a putea pune în lumină structurile imuabile și universale ale semnificativului. Impasul acesta la care a ajuns S structurală este dictat de condiția însăși a S limbajului verbal care nu poate fi concepută fără un fundal semiotic general, format din diverse coduri interconexate, și fără a pleca de la premiza că un *semem* posedă și conotații

străine de sistemul semiotic în care este exprimat semnificativul (UET, 138).

Proiectul S structurale, așa cum o mărturisește A. J. Greimas, era să "stabilească, utilizînd categorii modale, o tipologie a modurilor de existență a microuniversurilor semantice sub forma structurilor actanțiale simple" (AGS₁, 133). Descrierea microuniversurilor semantice numite *structuri elementare* necesită, pentru semanticianul structuralist, trei operații: 1. suprimarea discursului; 2. inventarul secvențelor discursive (dislocarea discursului linear în inventare de mesaje); 3. formalizarea sememelor (AGS₁, 139).

Considerînd irealizabil proiectul unei S generale, N. Chomsky și adepții săi optează pentru o știință "regională" a semnificării, în care importantă este producerea de enunțuri și de câmpuri de enunțuri și transformarea acestora (cf. N. Chomsky, *Syntactic Structures*, 1957). S. generală postulează că elementele prime ale perspectivei generative constau din forme logico-semantice, pe baza cărora, prin transformări, iau naștere formele de suprafață ale sensului. După cum se vede, și S generală manifestă interes pentru *universalii*, dar realizările ei actuale rareori depășesc particularul.

Din punctul de vedere al perspectivei din care este privit actul semnificării, S poate fi:

1. S logică – ramură a semioticii care studiază sensurile semnelor din limbajele logice artificiale;
2. S filozofică – ramură a semioticii care se ocupă de valoarea de adevăr a enunțurilor și de diferite tipuri de acte locuționale sau acte ale vorbirii;
3. S lingvistică – ramură a semioticii care studiază sensurile cuvintelor și sintagmelor din limbile naturale. A. Schaff consideră că S lingvistică are ca obiect nu relația cuvintelor cu designatele lor, ci "istoria semnificațiilor, apariția și variațiile acestora, precum și legile după care se produc" (ASI, 20).

4. S generală – care, după AGS₁, 68, "descrie orice ansamblu semnificativ, sub orice formă s-ar prezenta el și independent de limba naturală". S generală presupune un limbaj epistemologic și analiza condițiilor de validitate a descrierii semantice care trebuie să dea seama de realitatea pe care o descrie. Această descriere trebuie să mențină coerența modelului în construcție și să atingă generalitatea.

5. S poetică studiază modul de semnificare a textului poetic. În 1919, V. Jirmunski considera S poetică ramură a poeziei care "studiază sensul cuvîntului (devenit temă poetică)", modificarea acestuia prin deviere și modalitatea de conexare a temelor verbale pe orizontala textului. În consecință, poeticianul rus stabilește că sarcina S poetice este de a elabora o teorie a tropilor și a sintaxei textului poetic.

Tot Jirmunski observa că într-un text literar funcția referențială se exercită de la semnificativ la semnificativ, pe orizontală, axa orizontală fiind însă organizată într-o etajare de structuri: structuri lingvistice, stilistice, tematice, lexicale, ritmice, etc. S poetică s-ar situa, atunci, la diferite nivele pe care funcționează subdiviziunile ei: S sunetelor, S sintaxei, S semnificațiilor lexicale, S ritmului etc. Există chiar o S a grafiei pe care au pus-o în evidență în practica lor poetică poeții moderniști. S poetică se mai numește și S secundă, de grad superior sau S cu superfuncție semnică (MCP, 113).

Semnificanții care relaționează pe orizontala textului poetic sînt variante ale aceleiași semnificații ce se prezintă ca un continuum, spre deosebire de celelalte semnificații care au un caracter discret. Continuumul semnificației poetice nu exclude comunicarea stratificată și diferite parcursuri semnificative ale textului poetic despre care vorbea I. Lotman în ILL. Dacă pentru textul liric S poetică are în vedere transformări ale semnificației prin metaforizare, pentru textul narativ, așa cum o demonstrează gramaticile narative de extracție france-

ză și italiană, S poetică urmărește transformări ale semnificației prin narativizare. Plecînd de la această constatare, A. J. Greimas și Tz. Todorov disting o S discursivă și o S narativă.

S discursivă se ocupă de traducerea structurilor semiotice și narative în discurs ca totalitate de proceduri de stabilire a actanților, timpului și spațiului.

S narativă se consideră instanța de actualizare a sensurilor ca valori în forme ale sintaxei narative la nivelul de suprafață al textului.

Se mai vorbește de o S de bază care face inventarul categoriilor de seme pe care subiectul actului discursului le poate folosi ca sisteme axiologice virtuale și ale căror semnificații se actualizează prin asociere cu subiecții doar la nivelul *narațiunii*. S de bază operează cu structuri elementare axiologice, structuri de ordin paradigmatic care pot fi traduse în formă sintagmatică datorită unor operații sintactice. Aceste structuri mai sînt numite *teme poetice*. Prin operațiile sintactice, structura semantică elementară poate primi o formă sintagmatică (cf. AGD).

Cf. SINTAXĂ; LOCUTOR; DISCURS; SEMEM; INDICE; CÂMP SEMANTIC; SENS ELEMENTAR; SEMNIFICAȚIE; SEMNIFICAT; SEMIOZĂ.

Etim. Din gr. *sema* = "semin"; *semantikos* = "care semnifică".

LCt

SEMNAL

(e: SIGNAL; f: SIGNAL; g: SIGNAL; i: SEGNALE; r: SIGNAL; s: SEÑAL)

S sînt unități de transmisie care pot fi măsurate cantitativ, indiferent de semnificația lor posibilă. De calitățile fizice ale S și de posibilitatea lor de producere și de transmitere se ocupă teoria comunicării sau teoria informației în sens re-

strâns. Un S poate fi un stimul care nu semnifică nimic, dar provoacă sau solici-tă ceva. De exemplu: S electrice cu-prinse într-un cod ce reduce posibilita-tea de zgomot, S olfactive cu valoare de indici chimici, S rutiere etc.

A. Schaff stabilea următoarele carac-teristici ale S:

1. semnificația S este totdeauna fixată arbitrar pe baza convenției unui grup de oameni;

2. S are scopul de a modifica sau opri o activitate anumită;

3. S apare temporar și totdeauna în legătură cu o activitate determinată (ASI, 200). La aceste caracteristici s-ar mai putea adăuga:

4. producerea unui S implică, în pri-mul rând, un efort fizic ca act de emisie (travaliu de a semnaliza și de a alege între S care trebuie combinate între ele pentru a alcătui un cod);

5. un S se lasă totdeauna raportat fără ambiguitate la un singur sens, transmi-terea lui fiind bazată pe alegerea unei alternative Da-Nu. S este, deci, un indi-cator care poate fi pus în mod univoc într-un plan distinct al semioticii.

Semiotica se ocupă și ea de S ca de un prag inferior al ei, în care fenomenele semiotice pot lua formă din ceva care nu este încă semiotic. Acest prag face legă-tura între universul S și universul sem-nelor. Din această perspectivă a pragu-lui semiotic, Umberto Eco numește S "unitate pertinentă a unui sistem care poate deveni sistem de exprimare orga-nizat pentru un conținut, dar care ar putea să rămână doar un sistem de ele-mente fizice lipsite de funcția semioti-că" (UET, 35). S constau din unități dis-crete segmentate sau pot forma secvențe de expresie, mesaje, texte (vezi S mor-se). În ultimul caz, S dobîndește mărci sintactice de care se ocupă *teoria coduri-lor*. În teoria codurilor, nivelul expresiei semnalului se prezintă ca organizare formală a unui continuum material cu unități-tip ce-și generează ocurențele concrete.

Pentru a fi convertite în semnificație, S trebuie să comporte o corelație cu un conținut (sau o funcție) cu caracter de semn, adică să aibă loc transformarea *schimbului de S în comunicare*. Transfor-marea aceasta are loc atunci cînd produ-cerea de S nu determină numai natura lui de S, ci și recunoașterea conținutu-lui exprimat, deci replica. În care caz, replica este un tip de conținut, iar S devine SEMN. Modul de mai sus de producere a S interesează *semiotica*.

Textele artistice folosesc și ele unități discrete sau S, analizabile cantitativ, sta-tistic: măsuri, relații de textură, linii, puncte, intervale, metri, cezuri, litere re-petate, intensități de accente etc. În tex-tul artistic, aspectul fizic al S dobîndește o funcție estetică, semnificantă, pentru că în artă, materia însăși devine impor-tantă semiotic și comunică un sens.

Cf. SEMN; SEMIOZĂ; SENS; SE-MIOTICĂ.

Etim. Din fr. *signal* (după *semm*)

LCt

SINCRONIE

(e: SYNCHRONY; f: SYNCHRONIE; g: SYNCHRONIE; i: SINCRONIA; r: SIN-HRONIA; s: SINCRONÍA)

S reprezintă "descrierea" elemente-lor pertinente ale unui cod" (TDS, 235). În perspectiva sincronică, un fenomen este examinat în raporturile sistematice pe care le întreține cu alte fenomene de același tip, independent de evoluția lor istorică.

Termenul S este folosit, în general, în opoziție cu termenul *diacronie*, mai ales în lingvistică. Lingvistica sincronică sau structurală se interesează de funcționa-re efectivă a unei limbi, într-un anumit moment al dezvoltării sale. Limba este considerată ca un tot ale cărui elemente constitutive sînt în corelație. Dacă "or-

ganizarea sincronică a unei stări a limbii poate fi stabilită independent de orice cercetare diacronică", studiul diacronic trebuie "să se sprijine pe o cunoaștere prealabilă a organizărilor sincronice" (ODD, 184).

S își găsește o largă aplicare și în alte domenii: antropologie, studiul mituri-lor, analiza textului literar. Morfologia și sintaxa unei opere se situează la nivel sincronic, în timp ce semantica și prag-matica trimit la nivelul diacronic. Ana-liza transformațională a romanului, propusă de Julia Kristeva, este, în prima sa fază, o cercetare sincronică a unei singure structuri discursive. Ea descrie "mutațiile enunțului (romanes) în ca-drul unui text închis, fără a se preocupa de procesul diacronic ce a produs acest cadru" (JKT₁, 18). Discursul romanes va dobîndi și o dimensiune diacronică, grație conceptului de intertextualitate.

În teoria genurilor, studiul sincronic se referă la ierarhizarea diverselor trăsă-turi distinctive ale unui gen și la con-fruntarea dintre genurile aceleiași epoci (cf. PLP, 329). Pentru a urmări sistemul de lectură al unei perioade literare se poate ajunge la "o serie de tăieturi sin-cronice" (PLP, 336) în structura perioa-dei respective.

Cf. DIACRONIE; STRUCTURĂ; STRUCTURALISM; COD; GEN.

Etim. Din fr. *synchronie*; lat. *synchro-nus*; gr. *syn* = "simultan" + *khronos* = "timp".

ASr

SINECDOCĂ

(e: SYNECDOCHE; f: SYNECDOQUE; g: SYNEKDOCHE; i: SINÈDDOCHE; r: SINEKDOHA; s: SINÉCDOQUE)

S este astăzi definită, în general, ca o figură ce modifică extensiunea unui cu-vînt, în sensul amplificării sau des-

creșterii. Funcționarea ei este deci ex-plicată la nivel logico-semantic, unde anumite seme sînt suprimate sau adău-gate, prin aceste operații producîndu-se o creștere sau o diminuare în extensiu-ne termenului. Astfel a fost definită figura de către grupul de retoricieni din Liège, pentru care ea este unul dintre metasememele fundamentale, obținut prin două din cele patru operații retori-ce, prin adjoncțiune sau prin suprimare. Concepția extensivă despre S a fost îm-brățișată și de unii specialiști de for-mație tradițională, precum Albert Hen-ry, pentru care ea "substituie unui cu-vînt un termen cu extensiune diferită" (AHM₁, 19), și Henri Morier, care arată că ea "operează într-un ansamblu exten-siv, numind pe unul din termenii unui raport de includere pentru a-l exprima pe celălalt" (HMR, 1056).

În viziunea clasică, pentru care con-tau efectele de sens și nu operațiile logi-ce (cf. PRM, 256), S se obține, de cele mai multe ori, prin exprimarea părții pentru a desemna întregul sau a speciei pentru a desemna genul (distincția aceasta a S "fizice" și a celei "catoriale", formula-tă în era modernă de către Beauzée, e o moștenire primită din antichitate, de la Cicero, cf. TTS, 141). Au fost frecvent admise și variantele inversate: după abatele Girard, S "spune mai mult pen-tru mai puțin, sau mai puțin pentru mai mult" (cf. JMI, 149-150). Altele, dimpo-trivă, S apare fundamentată exclusiv pe principiul *pars pro toto*, aceasta nu nu-mai la Beda (cf. HMR, 1056), ci și la Tudor Vianu (TVP, 103) și Bernard Pot-tier (BPL, 515). Pentru Morier însă, S are o sumedenie de specii, după tipul de "includere într-un ansamblu extensiv": cînd are loc o "focalizare într-un ansam-blul mai mare", S e "crescătoare" (sub-specii se alcătuiesc numind partea pen-tru unitate, ansamblul minor pentru cel major, unitatea pentru ansamblu, tipul generator pentru ființele concrete în ge-neralitatea lor, unitatea de bază pentru esența ansamblului și reprezentînd sim-bolic ansamblul); cînd focalizarea are în

vedere "un punct sau o regiune", S e "descrescătoare" (subspecii: ansamblul pentru subansamblu sau element, unitatea pentru una din părțile ei, reducerea la unitatea prin excelență, reducerea cimpului de aplicare a unei calități); când există o focalizare aproximativă, S este "elastică" (subspecii: numirea numărului determinat pentru cel nedeterminat, a celui nedeterminat pentru cel determinat) (HMR, 1056-1070). Multe dintre aceste specii comportă efecte psihologice: S crescătoare "colorează" stilul, uneori degradând obiectul, alteori înobilându-l sau ridicându-l la rangul de excepție (HMR, 1071). O clasificare de orientare tradițională e aceea a lui GDE, care enumeră următoarele tipuri de S: partea pentru întreg, singularul pentru plural, întregul pentru parte (genul pentru specie, materia pentru obiectul făcut din ea), cantitatea determinată pentru cea nedeterminată, însușirea pentru obiect, instrumentul pentru cel care-l folosește (GDE, 189-190).

La Grupul din Liège, figura are două aspecte: S "particularizantă" (Sp), mai frecventă, operează o adjoncțiune simplă de seme, în timp ce S "generalizantă" (Sg) produce o suprimare parțială în semele unui termen, suprimare care antrenează creșterea extensiunii lui și-i conferă aerul de generalizare și abstracție. Ambele specii au, la rândul lor, subdiviziuni, după cum "descompunerea semantică" prezidind operațiile este de tip atributiv (Σ) sau ditributiv (π). O Sg de tip Σ poate să păstreze semele "esențiale" (de exemplu: "armă", pentru "pumnal"), sau să le suprimă ("obiect", pentru "armă"); Sg de tip π e mai rară ("omul luă o țigară"). Între Sp, comun rămâne tipul π ("pânză", pentru "vas cu pânze"), în timp ce tipul Σ e mai puțin definit: "a scrie «pumnal» acolo unde «armă» ar fi fost de ajuns este oare o figură?" (JDR1, 150-154).

Apropierea dintre S și alți doi tropi fundamentali, metafora și metonimia, a fost remarcată în repetate rânduri. Spre deosebire de metaforă, S și metonimia

nu produc un "transfer analogic" (TVP, 103), nu operează o "intersecție" între termenul comparat și etalonul său, ci o "incluție" (HMR). În optica Grupului de la Liège, deși metafora reprezintă figura prin excelență – de unde inițiala elină μ aleasă ca emblemă a acestui corp de cercetători –, ea nu este decât un produs al S, a două S în fapt, una generalizantă și una particularizantă, căci se definește ca semem obținut prin suprimare-adjoncțiune parțială.

Cele mai numeroase discuții s-au dus însă în legătură cu raporturile S cu metonimia. Conform tradiției retorice, Dumarsais afirma că în S "legătura dintre obiecte (...) ca întregul și partea (...) nu este un simplu raport, ea este mai intimă și mai dependentă", iar în metonimie "obiectul al cărui nume îl împrumutăm subzistă independent", ca în relația cauză-efect și conținător-conținut (CDT, 94). De la Quintilian, a ajuns până la noi paralela dintre opoziția între metonimie și S de o parte și, de cealaltă, calitate și cantitate. HMR vorbește, în plus, despre diferența comprehensiune-extensiune, iar GDE despre contiguitate logică, diferită de cea materială; când este urmărită valoarea, detaliul inedit ori evocator, efectul de surpriză, umorul ori ironia, Morier observă apariția "S metonimice": și în situații mai simple, de altfel, o figură ca "vizonul meu" este afit o S numind ansamblul pentru parte (animalul pentru blană), cât și o metonimie (evocând animalul pentru obiectul făcut din el mantoul) (HMR, 751-1069). În unele cazuri, S este văzută ca o varietate a metonimiei (BTT, 80-81, GDE, GLM, 45). Tradițional delicată deci, deosebirea celor două figuri a ajuns aproape să nu mai funcționeze la S. Ullmann și R. Jakobson. Studiind exprimarea patologică, acesta din urmă opune metaforei, care operează metalingvistic, la nivelul relațiilor de "similaritate", numai metonimia, legată de "menținerea ierarhiei unităților lingvistice", la nivelul relațiilor de "contiguitate" (RJE, 43-68). Într-o asemenea optică, S apare ca o simplă

varietate de metonimie, precizează JDR1, care descifrează în unele metonimii date ca exemplu de Jakobson, S particularizante. Pentru M. Le Guern, suprapunerea celor două figuri are loc numai în cazul părții și întregului, nu și în aceea a genului și speciei, deoarece numai prima produce o "alunecare de referință" și o "elipsă a enunțului" comparabile cu acelea din metonimie (cf. PRM, 283). Din altă perspectivă, JDR1 definește metonimia ca suprimare-adjoncțiune completă, spre deosebire de metaforă, unde aceeași operație este parțială, și de S, în care are loc fie o suprimare, fie o adjoncțiune semantică.

În legătură cu raportul întreținut de S cu alte figuri, mai puțin prestigioase, se poate afirma că este general admisă asimilarea antonomazei și catachrezei cu S.

Prin covârșitoarea prezență ori, dimpotrivă, prin lipsa din diversele modele retorice, prin varietatea tipologiilor propuse, S a constituit dintotdeauna – alături de metaforă și metonimie – unul din reperele figurate cele mai fascinante. Adăugate celor mai vechi, divergențele de opinie actuale se numără printre cele mai evidente contribuții la patrimoniul reflecțiilor despre figurile de stil.

Cf. ANTONOMAZĂ; CATACHREZĂ; METAFORĂ; METONIMIE.

Etim. Din fr. *synecdoque* < lat *synecdoche*; gr. *synekdoche* = "cuprindere la un loc", "implicare".

MCp

SKAZ

(e: STORY; f: DIT; g: ICH-ERZÄHLUNG; i: RAGIONE; r: SKAZ)

Teoria S s-a conturat în deceniul al doilea și al treilea al secolului nostru când în Germania (K. Friedman și K.

Forstreuter) și în Rusia (B. Eichenbaum, I. Tinianov, V. Vinogradov, M. Bahtin) poeticieni și stilisticieni și-au pus problema felurilor și funcțiilor povestitorului în textul narativ. S-a constatat, cu acest prilej, că narator poate fi și altă persoană decât eul autorului. Pentru această persoană se stabilea regimul de povestitor nominalizat sau subînțeles care are o manieră proprie de vorbire. Introducerea acestui tip de narator s-a considerat procedeu narativ, numit de germani *Ich-Erzählung* și de ruși *skaz*. (de la *skazat'* = a spune, a vorbi). Trăsătura definitorie a acestui procedeu este considerată orientarea spre narațiunea de tip oral ca mijloc de a opune, prin intonație, sintaxă, lexic, narațiunea de tip "neprofesional" narațiunii literare a autorului. Particularitățile lingvistice ale S au avut deci un rol determinant în identificarea lui ca procedeu narativ (cf. B. Eichenbaum, *Literatura*, 1927). Lărgind cadrul discuției, cercetătorii au constatat că apelul la procedeu S este motivat și de dorința scriitorilor de a depăși tradiția narativității, pe care o simt conservatoare, și de a propune un nou erou, neapartenind culturii literare, un erou pentru care principala marcă este gesticulația verbală ce face palpabilă "fiziologia cuvântului" (cf. I. Tinianov, *Literaturnoe segodnia*, 1924). În lucrarea MBP2, Mihail Bahtin pune în evidență semnificația istorică și socială a S ca modalitate de a introduce, prin naratorul "neprofesionalizat", nu numai un nou material lingvistic, dar și un material de viață ținând de medii sociale, etnografice și stilistice insolite, ca posibilitate de a avansa noi poziții axiologice și noi puncte de vedere, toate necesare autorului. Revenind la autor și la raportul lui cu naratorul, Bahtin va nuanța considerațiile asupra "independenței" S în raport cu cuvântul auctorial, subliniind natura difonă și bilingvă a S. Oralitatea și apartenența exclusivă a narațiunii de tip S la un narator "străin" se dovedește a fi iluzorie, căci poziția autorului este prezentă mereu dincolo de

evidența procedurii. Tot M. Bahtin opina că, prin intonația sa, S este orientat direct spre cititorul-locutor, care, în această calitate, devine componentă a textului narativ.

Prin caracterul său difon și bilingv, S se apropie de stilizare și parodie, cu deosebirea că S folosește totdeauna forme lingvistice și stilistice "neliterare", în timp ce parodia și stilizarea presupun raportarea la un sistem literar sau la un stil literar dat.

Se disting două forme de S:

1. narațiune la persoana I din partea unui narator bine definit și diferit de autor, care se orientează spre limbajul oral direct;

2. narațiune care nu presupune povestirea la persoana I și nici un narator bine definit în raport cu autorul. Această formă de S este mai aproape de narațiunea literară "auctorială", dar, așa cum demonstrează analiza lui M. Bahtin pe textele lui Dostoievski, ea oferă cele mai multe posibilități de "joc" cu cuvântul străin.

Prezența S în corpul unei narațiuni poate să difere de la caz la caz, uneori S dobândind evidente funcții compoziționale. O operă poate fi construită în întregime pe baza S, pe "stranietatea" naratorului, ea fiind percepută lingvistic și stilistic în contrast cu norma literară admisă. O altă operă poate conține indici auctoriali minimali, alături de S, fapt care face atent cititorul asupra distanței autorului față de materialul narat (cf. cele două Cuvinte înainte ale autorului din romanul *Un erou al timpului nostru* de M. I. Lermontov). În sfârșit, cuvântul auctorial poate încadra S sub forma prologului și a epilogului în care intră mari secvențe ale cuvântului auctorial.

Nu putem vorbi de S întotdeauna când în narațiune intervine alt povestitor decât autorul. Cuvântul povestitorului "neprofesionist" poate să nu difere de cuvântul auctorial, ca în *Prima iubire* de I.S. Turgheniev sau în *Casa cu mezanin* de A.P. Cehov; în cazul acesta nu vom putea vorbi de S.

În ultimă instanță, S se dovedește a fi o formă specifică a cuvântului auctorial menită a crea iluzia prezenței directe a cuvântului străin, în specificitatea lui lingvistică, psihologică, socială, axiologică, și a etala povestirea în sine, ca act de comunicare vie între povestitor și ascultător.

Cf. AUTOR; DISCURS REPRODUS; NARATOR; POVESTIRE; PUNCT DE VEDERE.

Etim. Din r. *skaz* = "poveste", "pildă".

LCt

SONET

(e: SONNET; f: SONNET; g: SONETT; i: SONETTO; r: SONET; s: SONETO)

Având în vedere bogăția variantelor, este greu de vorbit despre S ca organizare stabilă, cu toate că el a trecut întotdeauna drept forma poetică fixă prin excelență. Se pare că factorul comun, dar nu exclusiv, al diferitelor feluri de S este reprezentat de numărul versurilor, în total paisprezece. Despre o adevărată formă se poate însă vorbi abia când intervin și alte norme de organizare prozodică. Cea mai răspândită varietate de S este alcătuită din paisprezece versuri izometrice, separate în două catrene pe două rime (ab) și două terține pe alte trei rime (cde); în strofele de patru versuri, rimele sînt, în general, îmbrățișate (abba abba), rareori încrucișate, iar în terține, după o rimă împerechiată (cc), urmează una îmbrățișată (deed) (HMR, MGP, VJS). După H. Morier, în ultimele patru versuri, frecvența rimelor îmbrățișate (deed) apare egală cu a celor încrucișate sau "polare" (dede). Pentru grupurile primelor două și ultimelor două strofe se utilizează deseori termenii rezervați strofelor de opt și respectiv șase versuri – octava și sextina.

Toți cercetătorii recunosc astăzi, în forma acestui S regulat, schema celui original, creat în Sicilia secolului al XIII-lea, pe baza resurselor poeziei populare, în limba vulgară, italiană, și nu în cea cultă, latină. Neștiindu-se cu precizie dacă primul autor de S a fost Giacomo da Lentino sau Petrus da Vineia, este mai prudent să se afirme că S a apărut la curtea lui Frederic al II-lea, rege al Siciliei și împărat german, – cu un secol înainte ca Petrarca să-i fi conferit înția mare strălucire. În acest spațiu își are originea forma S, atât de cultivată pînă în zilele noastre. Construit în catrene pe două rime, inițial încrucișate, apoi îmbrățișate, S italian timpuriu alcătuiește terținele pe alte două (cdc dcd) sau trei rime (mai ales cde cde). Încă de la Petrarca, structura terținelor depășește aceste modele, combinînd rimele în șase feluri diferite (cf. HMR, 962). Cu timpul, în domeniile spaniol, portughez și francez, s-a impus formula S italian, cu diferite variante, mai ales în terține (după catrenele cu rime îmbrățișate urmînd schemele cdc dcd, cde cde, cdc ede, sau ccd eed). O situație specială s-a creat prin introducerea S în Anglia, la începutul sec. al XVI-lea, aproape simultan cu mișcarea analoagă din Franța. Alcătuită tot din paisprezece versuri, forma engleză clasică le repartizează invariabil în trei catrene și un distih. Inovația constă însă nu atât în această articulare strofică, cît în numărul crescut al rimelor, permițînd o mai mare libertate de mișcare, din moment ce mai puține cuvinte intră în joc pentru fiecare rimă. La poezii elisabetani, apoi la Shakespeare, S e construit pe șapte rime, cîte două încrucișate în fiecare catren, urmate de cea împerecheată în distihul final. Ulterior, mai ales în poezia modernă, nu numai în țările de expresie engleză, ci și în cele unde a pătruns în timpul Renașterii S de

tradiție italiană, s-a ajuns la utilizarea unui număr de rime mai mare decît cinci, utilizare paralelă cu experimentarea unor noi scheme de organizare a lor (în Franța, de pildă, Mallarmé și Valéry; cf. HMR, 963; la noi Blaga, cf. LGV, 374).

Dintre variantele S regulat, se cuvin menționate, între altele, cele privind lungimea versurilor. De o parte există S izometric, în versuri egale, variabile de la o epocă la alta, de la un spațiu la altul (epoca prețiozității și burlescului șagălnic, de exemplu, au înfrînt temporar, în Franța, norma versului alexandrin; la noi, de la Eminescu la V. Voiculescu, a fost exploatat, cu excepții, metrul tradițional italian, endecasabilul, cf. LGV, 321-325; pentru precizări privitoare la inadecvarea acestui vers, caracteristic S medieval, limbii române, VSV, 124-126). Pe de altă parte, S heterometric (în versuri diferite ca lungime) este, cum observă Morier, tot o formă regulată, dacă schema lui urmărește o anumită ordine (cazuri particulare, după HMR, sînt S alternînd două măsuri și cel care scurtează doar finalele strofelor, HMR, 965).

O altă clasă de S cuprinde variantele care inversează ordinea strofelor; S "întors" sau "inversat", avînd terținele înaintea catrenelor, și S "alternat", unde terținele se încrucișează cu catrenele, începînd cu unul din cele două tipuri de strofă (HMR, 972-974). O altă serie de variante, după același autor, se referă la numărul versurilor: pe lîngă S care adaugă un vers sau două celor paisprezece inițiale, există și S "cu refrene", care reia primul vers după fiecare catren și primul vers din fiecare terțină la sfîrșitul ei, în total optsprezece versuri; mai sînt cunoscute două scheme de douăzeci de versuri, fiecare cu variantele ei, de origine italiană: S "dublu" și S "a coda" (după LGV însă, *sonetto caudato* are cincisprezece versuri, LGV, 323). Formule diferite s-au obținut și prin S "ale cărui versuri se pot împărți pe co-

loane care, citite vertical, au un sens coerent" (HMR, 977). În sfârșit, structurile neregulate, atunci când nu țin de slăbiciunea artistului, presupun un stil căutat sau o înclinație pentru experiment (pentru tipologia licențelor de structură ale S, cf. HMR, 965-969).

Paralel cu schemele formale, uneori sînt abordate probleme legate de interpretarea semantică a S. V. Jirmunski a observat existența unor corespondențe între cele două tipuri de "legi", metrice și de distribuție a grupurilor tematice și sintactice: fiecare catren dezvoltă o temă închisă sintactic, ultima încheind-o sau mergînd paralel cu prima, cuplul catrenelor formînd o unitate tematică și sintactică de ordin superior, numită "partea ascendentă" – g. *Aufgesang* – a S; cealaltă unitate este sintetizată în terține, care alcătuiesc "partea descendentă" a sa – g. *Abgesang* – (VJS, 450). După H. Morier, S renascentist este "static", descriptiv, expozitiv în catrene, construite în perioade ușor de împărțit în cîte două versuri, care întîi "se ridică", apoi "coboră", în terține el devenind dinamic, ușor, înaripat; în secolul al XVIII-lea, gustului baroc pentru metamorfozele dinamice i s-a opus rigoarea clasică, care a intelectualizat excesiv S; începînd cu perioada postromantică, de la parnasieni încoace, se observă o deschidere tematică, paralelă celei sintactice, la finalul S, deschidere răspunzînd ideilor moderne despre poezia concepută ca evadare ori virtualitate (HMR, 978-988).

Se pare, în ultimă instanță, că organizarea S, pe cît de canonică, pe atît de liberă, a răspuns dintotdeauna exigențelor artiștilor, constituind un soi de arhetip – formal și nu numai –, din moment ce nici o altă structură poetică fixă nu l-a egalat în popularitate. Este probabil că anumite înclinații latente, invariabile de-a lungul istoriei, sînt

satisfăcute de această formă-matrice, resimțită ca străveche, însă niciodată vetustă.

Cf. CATREN; MĂSURĂ; RIMĂ; RITM; TERȚINĂ.

Etim. Din it. *sonetto*.

MCp

STIL

(e: STYLE; f: STYLE; g: STIL; i: STILE; r: STIL'; s: ESTILO)

Noțiunea de S posedă o extensiune extrem de largă, care face dificilă orice încercare de a o sintetiza într-o definiție unică și unitară: "conținutul cuvîntului S este atît de vast încît, supus analizei, el se desface într-o puzderie de concepte autonome care, fie că se reclamă sau nu de la numele de stilistică, au, pe baze comune, domenii și metode separate" (PGS, 6). Complexitatea noțiunii de S este datorată atît diferitelor accepțiuni pe care această noțiune le-a dobîndit în cursul evoluției sale, cît și caracterului său "ierarhizat", dacă avem în vedere diversele ipostaze sub care se prezintă: S al unui grup de limbi, al unei limbi, al unei epoci, al genurilor sau al unor subiecte literare, al unei școli sau al unui mediu literar, al unui scriitor sau al unui moment din viața acestuia, al unei opere, al unei părți dintr-o operă: capitol, fragment, paragraf, frază (Paul Imbs, cf. JDR₁, 155). Definiția noțiunii de S se mai complică și prin faptul că ea capătă trăsături specifice suplimentare, în funcție de domeniul în care se materializează și căruia îi conferă implicit o anumită specificitate: literatura, artele plastice, arhitectura, muzica, dansul, filmul, dar și... științele exacte care, contrar aparențelor, nu sînt lipsite de S (cf. GGE). De altfel,

în legătură cu acest ultim aspect, trebuie făcută o precizare (absolut necesară): între S artistic și cel științific există o deosebire fundamentală, dată de scopurile diferite pe care le urmăresc cele două demersuri. Astfel, dacă scopul artei este acela de a surprinde, printr-un efort specific, individualitatea unei experiențe de receptare și trăire a realului, scopul științei se află în fapt la polul opus, căci orice demers științific urmărește legea care condiționează apariția, crearea sau funcționarea unui obiect sau fenomen, cu alte cuvinte aspectele generale ale acestora și nu pe cele particulare. Efortul cuprins în demersul științific este îndreptat în direcția "obiectivării structurii", iar aspectele pertinente stilistice sînt colaterale și constau în acele eșecuri, accidente, încercări repetate, care conduc în cele din urmă la soluționarea diversificată a acestei "obiectivări". Pe scurt, S este o componentă imanentă oricărui demers științific, de orice natură ar fi el, dar, dominat fiind de "obiectivitatea" cerută reprezentării, el va fi trecut aici mereu în plan secund, în timp ce în artă, S trece în prim plan, devine componenta esențială a demersului cognitiv, formă (în sensul aristotelician al noțiunii) a unei reprezentări subiective a realului.

Dată fiind extensiunea neobișnuită a noțiunii de S, vom opera în mod deliberat restrîngerea sa și vom lua în discuție numai accepțiunea sa lingvistică, iar în cadrul acesteia – încă o restrîngere –, numai S operei literare.

I) *Definiție generală*. Numim S acele trăsături particulare ale unui discurs și/sau text care îl individualizează și îi conferă un anumit relief și o anumită autonomie în contextul unor discursuri și/sau texte cu aceeași intenționalitate.

Se deduce din această definiție generală că S este rezultatul unei practici individualizante a discursului natural și, în această ordine de idei, un element

care modelează (în sensul particularizării) atît discursul "poetic", cît și pe cel "practic". Cu alte cuvinte, S nu este exclusiv o marcă a "literarității", ci și una a "vorbirii" în general. El individualizează în mai mare sau mai mică măsură orice enunț lingvistic. Dacă actul discursiv este considerat ca o tentativă de structurare a unui conținut, în sensul de a-l revela, dîndu-i o formă, atunci S este immanent acestei activități, practici sau "munci" (*travail*) – cum o numește Granger (GGE). Conform opiniei celui invocat, S ar fi, în acest caz, consubstanțial soluției pe care cel ce formulează enunțul o găsește pentru comunicarea unui anumit conținut și implicit pentru înfrîngerea rezistenței pe care acest conținut o opune încercării de relevare. S constă în fapt – spune Granger – în "soluționarea diversificată și, prin natura sa, incompletă, a dificultăților întîmpinate de orice muncă de structurare" (GGE, 111). Definind opera literară ca pe o tentativă de surprindere și relevare a individualității subiective, prin intermediul unei reprezentări particulare a realului, vom putea deci susține că S literar se află în raport direct proporțional cu particularitatea intuiției apofantice: cu cît conținutul de revelat este mai insolit, cu atît efortul de traducere (al său) în discurs va fi mai mare și mai marcat, din punct de vedere stilistic. Ajungem astfel la una din afirmațiile lui Proust, pentru care S este o "diferență calitativă" în modul de a surprinde și a revela lumea. În termenii furnizați de teoria S, această idee poate fi reformulată astfel: "S: o diferență în felul de a utiliza limbajul, care corespunde unei diferențe în felul de a surprinde tot ceea ce constituie o existență. Iar dacă ne interesăm de *intenția* scriitorului, ea constă înainte de toate în a comunica această diferență de limbaj, care este chiar realizarea acestei viziuni și nu numai un simplu suport al său" (CBS, 17).

II) *Definiții specializate*. În afara unor definiții generale, cum este cea de mai sus, mai există o sumă de definiții spe-

cializate, care definesc S în funcție de modul sau elementul prin care se concretizează faptul de S.

a) S ca "alegere". În această accepțiune, intenționalitatea literară se manifestă printr-o alegere pe care autorul o operează în cadrul elementelor furnizate de sistemul limbii, în vederea captării adeziunii destinatarului și asigurării unei maxime eficacități a comunicării (cf. MCS, 1-11). După susținătorii acestei teorii, în momentul formulării unui enunț, autorul are posibilitatea de a alege între mai multe posibilități de expresie, începând cu ritmul și prozodia, continuând cu lexicul și sfârșind cu ordinea cuvintelor și sintaxa frazei. "Propunem să definim S – spune L. J. Prieto – modul în care o operație este efectiv executată, în măsura în care acest mod de a o executa nu este singurul posibil și a făcut obiectul unei alegeri din partea executantului" (LPE₂, 99). La fel, Ch.E. Osgood identifică S în trăsăturile variabile (supuse alegerii) ale codului: "Orice limbaj cuprinde caracteristici de două feluri, obligatorii și variabile, la toate nivelele analizei (fonologic, morfologic și sintactic). Studiul S privește caracteristicile variabile ale codului" (Sty, 293). Aceste caracteristici variabile ale codului lingvistic se pot aduna, la rândul-le, într-un cod auxiliar, stilistic, care constituie el însuși un sistem bine încheiat de reguli abstracte: "S nu este mesajul. El este o sumă de proprietăți ale acestuia, suma regulilor pe baza cărora un emițător alege, combină și eventual modifică materialul de limbă disponibil. Mesajul este spațiul lingvistic, materialul care poartă în sine proprietățile amintite. El (...) constituie concretizarea S, de unde rezultă că raportul dintre el și S seamănă cu raportul dintre sistemul limbii și manifestarea lui concretă" (ICS, 68). Cu alte cuvinte, textul poetic își generează propriul cod, al cărui mesaj este el însuși (cf. SLL). Punctul nevralgic al teoriei S ca "alegere" îl constituie premisa ferm susținută că operația care conduce la apariția S, alegerea în speță, este

"voluntară și conștientă". S ar fi deci efectul unui efort lucid din partea autorului care își domină perfect pulsionile subconștiente. Este ceea ce H. Meschonnic reproșează, poate prea tranșant însă, acestei viziuni asupra S: "S nu înseamnă alegere: înseamnă a nu avea altă cale. Numai cei ce nu au S pot alege" (HMC, p.20).

b) S ca "abatere". Istoria termenului de "abatere" este foarte lungă. În *Poetica* sa, Aristotel separa deja "discursul comun" (*kyrion*) de "discursul insolit" (*pará to kyrion*) care are la bază elemente diferite și opuse (*allótrios*) celui dintâi (cf. ARP, 1458, a, 18). Începând de aici, noțiunea a evoluat de-a lungul secolelor, fiind implicit prezentă în toate ipostazele și definițiile S, deoarece atât "alegerea", cât și, cum vom vedea mai jos, "elaborarea" implică "abaterea", "deviația", "surpriza".

În cadrul evoluției sale moderne, stilistica "abaterii" a cunoscut la un moment dat un mare interes, datorită unor reprezentanți de marcă, cum ar fi Ch. Bruneau sau Leo Spitzer. Pentru acesta din urmă, S se confundă cu "abaterea". Orice fapt de S este o "abatere", o deviație individuală de la utilizarea normală a limbii. Plecând de la un detaliu insolit al operei, în speță de la o "abatere revelatorie", analiza pătrunde treptat, din aproape în aproape, din "abatere" în "abatere", în acel "centru solar" al operei, în *etimonul ei spiritual*, care, odată identificat, iluminează retroactiv întreaga operă, revelându-i sensul profund și adevărat. După identificarea acestui "etimon spiritual", respectiva operă este însă integrată unui sistem stilistic mai vast, care poate fi acela al unei etnii sau al unei epoci literare. Lui Bruneau, Spitzer și emulilor acestora li s-a reproșat însă faptul că identificarea "abaterii" stilistice este, în cadrul demersului pe care îl promovează, rezultatul unei intuiții subiective, ei refuzând să creadă în posibilitatea unei "stilistici științifi-

ce". Încercând, la rândul său, să evite acest reproș, P. Guiraud inițiază o stilistică în care combină principii calitative și cantitative. Mai exact, Guiraud urmărește să obțină un inventar de "cuvinte cheie" și "abateri", care, ulterior, interpretat corect, s-ar dovedi pertinent pentru definirea S unui autor. El atrage însă atenția că, fără o viziune sistemică asupra faptelor, acest inventar statistic conduce la concluzii "vane și tautologice" (PGE, 16). În orice ipostază a sa, marea problemă a S ca "abatere" rămâne norma pe fundalul căreia se detașează faptul de S. În pofida eforturilor făcute, această noțiune scapă în continuare unei definiții exacte și obiective. Nici una din soluțiile propuse de Spitzer (LSS), Guiraud (PGE, PGV), Cohen (JCP), Riffaterre (MRE), Grupul din Liège (JDR₁) și mulți alții care numără "abaterea" printre conceptele operatorii nu a reușit să ofere o definiție satisfăcătoare pentru această noțiune. În consecință, în lipsa unei definiții obiective a *normei*, teoria S ca "abatere" și-a pierdut treptat din interes. Cu toate acestea noțiunea de "abatere" este greu de evitat atunci când se vorbește despre S. Eliminată, eludată sau minimalizată, "abaterea" re apare, sub diferite ipostaze, în mai toate încercările de definire ale S. Unul din multele exemple ar fi "stilistica funcțională" elaborată de Conrad Bureau, care încearcă să ocolească inițial conceptul de "abatere" susținând că în fapt S este *continuitate* și provine dintr-un ansamblu de redundanțe voite, care nu constituie neapărat "abateri" de la o anumită normă. În cele din urmă însă, inevitabil, C. Bureau, revine și regăsește în viziunea sa un loc și pentru "abatere": "În acest punct al analizei noastre S poate fi definit astfel: ansamblul redundanțelor nealeatorii și al raporturilor de asemenea nealeatorii și al *rupturilor* tot nealeatorii, proprii

unui text, și care constituie o supracodificare față de codificarea lingvistică" (CBS, 26). Astfel, introducând "abaterea" într-o serie de "rupturi nealeatorii" în contrast cu "redundanțele nealeatorii", C. Bureau ajunge inevitabil la noțiunea de *supracodificare* cu care se înscrie de fapt printre acei ce consideră S ca rezultat al unei opțiuni lucide și elaborate.

c) S ca "elaborare". Noțiunile de "alegere" și "abatere" sînt reluate și regrupate de un demers mai complex, care pune S pe seama unei elaborări atente a mesajului literar. R. Jakobson este cel care a inițiat această viziune asupra S postulând o "funcție poetică" a limbajului. În viziunea poeticii jakobsoniene, faptul de S este generat de suprapunerea principiului echivalenței de pe axa selecției (paradigmatică) pe axa combinației (sintagmatică) (RSE, 220). Prin această operație se obține o redundanță crescută a mesajului-text care, grație formei astfel dobîndite, transmite, pe lângă conținutul vehiculat, o informație suplimentară, care vizează propria substanță și alcătuire. Revenind asupra propriei naturi, mesajul indică destinatarului faptul că se află în fața unui discurs insolit, "literar" în speță. Evident, structurarea mesajului pe baza echivalenței este rezultatul unei elaborări voluntare care presupune alegere și efort de organizare din partea autorului. Operată în mod particular de fiecare autor, echivalența, ca principiu de organizare a discursului, presupune apariția unui "pattern stilistic" individual. Privind însă din această perspectivă, s-ar putea spune că textul își creează propriul cod și, în acest caz, pertinența "deviației" sau "abaterii" în definirea S scade, întrucît elementele echivalente nu sînt neapărat "abateri" de la o normă anumită. Urmînd afirmației lui Flaubert –

"continuitatea constituie S", (spunea acesta), s-ar putea susține că, de fapt, în această situație, *redundanța-normă* este cea care constituie S. Redusă numai la ceea ce se deduce strict din enunțul "funcției poetice", teoria jakobsoniană va fi însă descrisă incomplet. Jakobson intuiește că "literaritatea" este în fond efectul contradicției care survine în text între echivalența redundantă a elementelor și ruptura instituită în această continuitate de către un element derivant, apărut pe neașteptate. Această "abatere" nu face decât să repotențeze echivalența, să o pună în valoare prin crearea efectului de "așteptare frustrată". Astfel, contrar celor ce au criticat-o pentru autotelismul excesiv conferit mesajului sau pentru faptul că adună la un loc două principii incompatibile (*echivalență + abatere*) (cf. GMdAr, 60/75) teoria jakobsoniană se dovedește dialectică; ea pune în evidență contradicția care conferă textului dinamism, nu înainte de a fi sesizat două aspecte obiective, esențiale pentru descrierea structurii textului poetic, anume: "echivalența" și "ruptura". O singură observație: S nu poate fi redus numai la această structură formală fundamentală (*echivalență + abatere*), ci el depinde și de substanța lingvistică pusă în joc pentru a o concretiza. Noțiunea de "alegere" își dovedește pertinenta, dar, prin înseși premisele sale, teoria jakobsoniană ia mai puțin în considerație acest aspect, ea tinzând să fie mai mult o "poetică" (structurală, în plus!) și mai puțin o "teorie a S".

Printre cei care și-au luat ca punct de plecare pentru propriul demers teoria jakobsoniană, împrumutând însă de aici numai "principiul echivalenței", se numără și S.-K. Levin (SLL). Pe baza celor două raporturi fundamentale care organizează limbajul, anume raporturile

sintagmatice și cele paradigmatică, Levin, ca și Jakobson de altfel, afirmă că, prin poziția pe care o ocupă în enunț, orice cuvânt se află în raport de identitate sintagmatică cu termenii care, în respectivul enunț sau text, ocupă o poziție identică. Mai mult însă, prin natura și funcțiile sale, orice cuvânt se află în relație cu cuvintele aparținând aceleiași categorii gramaticale (nume, adjectiv, verb etc.) sau care prezintă apropieri din punct de vedere sonor (asonanță, aliterare, accente identice etc.) sau semantic (prinse în raporturi de "sinonimie" sau "antonimie"). Textul poetic exploatează cu precădere aceste echivalențe plasând în poziții identice elemente de aceeași natură. Se produc astfel *cuplaje* între componentele textului și prin acestea se instituie "literaritatea" și implicit S.

Apropiată la nivel fundamental de teoria jakobsoniană este și stilistica lui Michael Riffaterre care, în aspectul său "standard" (MRE), înainte de a evolua către poetică și/sau semiotică a textului literar (MRT; MRS), aduce în prim plan un element oarecum neglijat de Jakobson, anume destinatarul mesajului poetic. Pentru Riffaterre, S este rezultatul unei elaborări atente a discursului din partea autorului său, prin care acesta urmărește să transmită destinatarului cititor o anumită semnificație și, în plus, o anumită atitudine față de această semnificație, forțându-l, prin felul cum își construiește discursul, să le accepte. Cu alte cuvinte, autorul urmărește "manipularea" cititorului prin mijloace proprii discursului. În virtutea acestui țel, într-o tramă previzibilă a textului, el introduce în mod intenționat elemente de "surpriză" care insolitează mesajul, dar îi permit, în același timp, să controleze reacțiile cititorului. Această elaborare atentă a mesajului, în care *previzibilul* este minat succesiv de *imprevizibil*, poa-

te fi sintetizată de termenul de *supracodificare* (*surcodage*), care constituie piatra unghiulară a stilisticii lui Riffaterre: "Este mult mai clar și mai economic să spunem că S este evidențierea care impune atenției cititorului anumite elemente ale secvenței verbale, astfel încât acesta nu poate să le omită fără a mutila textul și nu le poate descifra fără a le găsi semnificative și caracteristice (...)" (MRE, 31). Prin această formulă, Riffaterre reactualizează de fapt teoria S ca "abatere", "alegere" fiind și ea implicit prezentă. Cu singura observație însă că, de această dată, *norma* pe care aceste deviații se realizează nu este *norma lingvistică*, ci contextul discursiv în care ele se inserează. Faptul de S este consubstanțial unei structuri bipolare: "abaterea" împreună cu contextul limitrof (*micro-context*) în care apare formează o structură contrastivă binară, un patron (*pattern*) stilistic. Acesta este inclus, la rândul-i, într-un context mai larg (*macro-context*) care îi amplifică, diminuează sau nuanțează efectul. Succesiunea structurilor binare (*pattern-urilor* stilistice) formează o structură suplimentară – un *supracod* – care, suprapunându-se structurilor previzibile (*convergente*) ale textului și venind în contradicție (*contrast*) cu ele, ghidează lectura în sensul dorit de autor. Principalul reproș pe care îl are de înfruntat demersul lui Riffaterre și în general teoria S ca "elaborare" este acela că reduce faptul de S la un act eminamente conștient, marginalizând acea dimensiune secundă a individului – dar la fel de importantă pentru înțelegerea "individualității" – anume subconștientul. Dacă ar fi să-l credem pe Barthes, S (vs *scriitură*) nu este nici "alegere" deliberată, nici "elaborare" lucidă, ci "un limbaj autarhic care coboară în mitologia personală și secretă a autorului, în acea hipofizică a vorbirii unde

cuvintele și lucrurile formează pentru prima dată pereche, unde se instalează odată pentru totdeauna marile teme verbale ale existenței sale. Oricât de rafinat ar fi, S are întotdeauna ceva brut: el este o formă fără destinație, produsul unei porniri, și nu al unei intenții (...) este partea privată a ritualului, se ridică din profunzimile mitice ale scriitorului și se desfășoară în afara responsabilității sale. Este vocea decorativă a cârnii necunoscute și secrete" (RBD, 19-20).

Cf. ABATERE; ALEGERE; CONTEXT; CONTRAST; CONVERGENTĂ; CUPLAJ; DEVIATIE; ELABORARE; FUNCȚII ALE LIMBAJULUI (F. POETICĂ); MACRO-CONTEXT; MICRO-CONTEXT; STILISTICĂ; SUPRACODIFICARE.

Etim. Din fr. *style*; lat. *stilus*; gr. *stylos*.

IPp

STILISTICĂ

(e: STYLISTICS; f: STILISTIQUE; g: STILISTIK; i: STILISTICA; r: STILISTIKA; s: ESTILISTICA)

Georges Mounin atribuie introducerea termenului de S lui von Gabelentz (1875) (cf. GMS). În termeni generali, S se definește ca fiind "știința stilului". Extensiunea neobișnuită a noțiunii de stil determină implicit limite foarte largi pentru disciplină. Domeniile pe care aceasta le are în vedere în primul rând, dar nu exclusiv, sînt cele ale artei: literatura, artele plastice, arhitectura, muzica, dansul, filmul.

Dacă îi limităm sfera numai la domeniul discursului natural, S apare divizată în două mari ramuri: S *lingvistică* și S *literară*.

1) S *lingvistică*. A fost inițiată de Ch. Bally, primul care redactează un *Tratat*

de stilistică (1902). Bally a definit S astfel: "S studiază faptele de expresie ale limbajului organizat din punct de vedere al conținutului afectiv, adică exprimarea faptelor de sensibilitate prin limbă și acțiunea faptelor de limbă asupra sensibilității" (CBT₁, 16). În vorbirea comună există nuanțe afective, care sînt exprimate direct (efecte *naturale*), prin sensul cuvintelor și al expresiilor, sau indirect (efect *prin evocare*), sub forma unor valori suplimentare care se atașează sensului în momentul actualizării sale discursive, mai exact sub forma unor conotații care indică originea subiectului locutor, mediul din care acesta provine, starea în care se află. Obiectul S lui Bally îl constituie cunoașterea mijloacelor de expresie de care dispune o colectivitate pentru exprimarea unui conținut afectiv. Se urmărește deci *identificarea și delimitarea* corectă a caracterului afectiv al faptelor de limbă, mijloacele întrebuițate pentru a le produce, relațiile care apar între ele și sistemul pe care îl formează. În viziunea lui Bally, însă, utilizarea intențională a unui cuvînt sau expresii, precum și a unei sintaxe afective, în scopuri estetice, literare în speță, scoate aceste fapte în afara S. Pe baza opoziției *intențional* – *neintențional*, Bally separă S de estetica literară și, în ultimă instanță – după cum singur recunoaște (CBT₁, 19) – de *stil* chiar, limitînd-o la o "lingvistică a vorbirii". Este însă destul de greu de acceptat că faptele de expresie marcate afectiv își fac întotdeauna apariția în discurs în mod "spontan și firesc", cum la fel de greu de acceptat este și faptul că în vorbirea normală "intenția estetizantă" lipsește cu desăvîrșire. La noi, cel care a urmat linia trasată de Bally și a dezvoltat o stilistică a limbii române a fost Iorgu Iordan (IIS). În aceeași direcție, dar fără a mai opera o distincție atît de tranșantă între "ling-

vistic" și "estetic", s-a îndreptat Ion Coteanu (ICS). Cei doi concretizează o tradiție românească a studiilor de stilistică, care adună contribuțiile unor cercetători de seamă cum ar fi Hasdeu, Densușianu, Pușcariu, Vianu (cf. MNP; IOS).

II) S *literară*. Pe baza unor premise introduse de Croce și Vossler, se dezvoltă un demers stilistic care, deși, la fel ca și S lui Bally, urmărește stilul în limbă, nu mai operează însă acea distincție netă între "lingvistic" și "estetic" și postulează de la început inseparabilitatea celor două aspecte. Esteticul este immanent lingvisticului. Treptat, acest demers își limitează extensiunea, operînd în special asupra textului literar considerat ca o practică individuală a valorilor conținute în limbă. În funcție de perspectiva din care își abordează obiectul, S literară ar putea fi divizată în mai multe ramuri, cu precizarea că aceste diviziuni sînt relative și impuse în parte de necesitatea unei prezentări sistematice a faptelor.

a) S *genetică*. Apare ca reacție împotriva exceselor pozitivismului biografic și anecdotic impus de Sainte-Beuve și Taine care căutau originea operei literare în psihologia proprie autorului, în "accidente" vieții sale, în rasă și mediu. Or, rasa, mediul, momentul, pasiunile, maladiile nu pot explica forma și sensul operei literare, ale căror cauze trebuie căutate în chiar opera care le dă naștere, în sinteza dintre trăire și rostire pe care aceasta singură o reprezintă. Limba operei conține implicit originea acesteia, căci opera este în fapt viață trecută în discurs. Orice act de discurs traduce un conținut de "viață" și din acest motiv limba literaturii nu poate fi separată de limba comună. Pentru Leo Spitzer (LSS), unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai S genetice,

aceasta constituie o premisă fundamentală. Pentru el, stilul provine dintr-o utilizare particulară a limbii, care poate fi întreprinsă de un individ, dar, în același timp, între anumite limite, ea poate fi și rezultatul unei opțiuni colective, într-o anumită perioadă de timp. Conform celor afirmate de Spitzer, există deci un stil individual, dar și un stil al unei colectivități sau al unei epoci. La originea stilului operei literare se află o utilizare individuală a faptelor de limbă, concretizate în anumite detalii insolite ("abateri" și/sau "deviații"). Unul din aceste detalii insolite îi oferă stilisticianului cheia pentru intrarea în operă. Din detaliu în detaliu, acesta coboară treptat în centrul "sistemului solar" care este opera și identifică aici "etimonul spiritual" care i-a dat naștere. Fiecare "sistem particular" intră, la rîndu-i, în componența unui sistem mai vast, care poate fi cel al unei colectivități, al unei durate istorice sau al unei etnii (la noi, cel ce a vorbit despre un "stil etnic" al poeziei eminesciene a fost D. Caracostea; cf. DCA, 279-280). S astfel concepută poate fi asimilată unei critici literare care, plecînd de la intuiția faptelor de stil, revelează și descrie originea și evoluția operei, reface traseul său diacronic. Pentru aceasta este însă nevoie de un deosebit simț critic și estetic în aprecierea pertinentei stilistice a faptelor de limbă, de o sensibilitate neobișnuită manifestată la nivelul intuițiilor, care să permită acea apropiere "simpatetică" între examinator și autor, singura de fapt care permite atingerea "etimonului spiritual al operei". Toate aceste calități le-a întrunit Leo Spitzer, care rămîne, pentru unii, un stilist și critic încă nedepășit. În afara de cei ce se inspiră direct din modelul lui Spitzer (D. Alonso, A. Amado, Sporerri, Hatzfeld), S genetică mai cunoaște și alți reprezentanți, cum ar fi Bachelard,

G. Poulet (GPM) sau Ch. Mauron (CMD) și chiar M. Riffaterre – dintr-o perspectivă "formalistă" – în MRS prin noțiunile de *matrice* și *hipogramă*.

b) S *funcțională*. Demersurile care o concretizează acoperă domeniul stilului considerat ca efect al unei elaborări neobișnuite, lucide și "orientate" a mesajului. Sub influența teoriei informației, a lucrărilor formalistilor ruși și a lingvisticii structurale – care, prin introducerea în analiza fenomenului lingvistic a modelelor ipotetico-deductive, deschide aparent orizonturi foarte optimiste pentru cercetare – S își reconsideră viziunea asupra textului literar și caută soluții noi pentru o abordare cît mai adecvată și eficace a acestuia. În baza unei premise fundamentale, inspirate de lingvistică (aceea că textul formează un sistem de semne a cărui configurație generală este dată de *valoarea* sau, mai explicit, de relațiile și/sau funcțiile pe care fiecare dintre aceste semne le dețin în cadrul sistemului), S funcțională postulează posibilitatea unei analize obiective, "științifice", a mesajului literar. Anterior, această posibilitate fusese respinsă de S genetică, pe motivul caracterului unic și irepetabil al operei literare. Astfel, insistînd pe caracterul "construit", "elaborat", "ferm structurat" al mesajului literar, S funcțională tinde de fapt către o poetică a textului. În contextul "metodei structurale" și al actualizării lucrărilor formalistilor ruși, două contribuții ale lui Jakobson devin puncte de referință obligatorii (cf. *Linguistique et poétique* în RSE, 209-248 și «*Les Chats*» de Baudelaire în "L'Homme", I, 1962, 1-20). "Literaritatea" este definită ca un fenomen cu origine într-o redundanță anormală a textului. Stilul ar fi în acest caz consubstanțial funcției poetice, care, conform definiției date de Jakobson, presupune "alegere" și "com-

binatie" în aceeași măsură: "Funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinației" (RJE, 220). Noțiunea de "selecție" este sinonimă cu aceea de "alegere" și nu constituie o noutate pentru S, cunoscându-se faptul că stilul a fost dintotdeauna considerat ca provenind dintr-o opțiune a subiectului locutor pentru anumite forme și construcții discursive. Există chiar o întreagă ramură a S, ai cărei reprezentanți (cf. AHL, SUN; Ch. E. Osgood [cf. Sty]; MCS) pun stilul pe seama unei "alegeri" mai mult sau mai puțin insolite în cadrul materialului lingvistic oferit de limbă. Pentru cei încredințați însă în posibilitatea unei S științifice, lipsa unei teorii coerente asupra relațiilor pe care aceste fapte selecționate le întrețin în cadrul textului face din S "alegerii" un demers superficial, care lasă mult loc impresionismului. Teoria jakobsoniană încearcă de aceea să probeze că "literaritatea" și implicit "stilul" își au originea într-o redundanță crescută a textului, voit obținută și concretizată de echivalența elementelor sale componente: "Echivalența este promovată la rangul de principiu constitutiv al secvenței. În poezie, fiecare silabă este pusă în raport de echivalență cu celelalte silabe ale aceleiași secvențe; orice accent de cuvânt este susceptibil de a fi egal cu oricare alt accent de cuvânt; la fel, neaccentuat egal neaccentuat; lung (din punct de vedere prozodic) egal lung; scurt egal scurt; limită de cuvânt egal limită de cuvânt; absența limitei egal absența limitei; pauză sintactică egal pauză sintactică. Silabele sunt convertite în unități de măsură și la fel se înfăptuiește cu unitățile suprasegmentale și cu accentele" (RJE, 220). Plecând de la același principiu al echivalenței, S. Levin elaborează, la rîndu-i, teoria *cuplajelor*. Atît teoria jakobsoniană, cît și refor-

mularea ei de către Levin conduc la o viziune autotelică asupra textului literar care, revenind asupra propriei alcătuirii ("Vizarea – *Einstellung* – mesajului ca atare, accentul pus pe mesaj pentru sine însuși este ceea ce caracterizează funcția poetică a limbajului", RJE, 218), se impune destinatarului ca un tot de sine stătător în conținut și formă. Or, tocmai acest aspect i s-a reproșat lui Jakobson: prin echivalențele excesive pe seama cărora este pusă "literaritatea", textul este reificat, redus la artefact, anulîndu-i-se acel dinamism intern care provine din contrastul între scriitură și lectură, dintre intențiile scriitorului și relativa rezistență pe care le-o opune cititorul. Procedînd dintr-o perspectivă formală, analizînd textul ca obiect autarhic, revelînd în mod exhaustiv echivalențele și paralelisme care-i organizează fiecare nivel, Jakobson atenuază caracterul tensionat al mesajului literar și riscă în cele din urmă să traverseze textul pentru a-l pierde într-o gramatică. M. Riffaterre este printre cei dintîi care i-au reproșat acest aspect: "Sonetul (Baudelaire, *Les Chats*) [...] este transformat într-un «superpoem», inaccesibil cititorului normal și totuși structurile descrise nu explică ceea ce stabilește contactul între poem și cititor. Nici o analiză gramaticală a unui poem nu va putea să ne ofere altceva decît gramatica poemului" (MRE, 325). Să mai notăm că orice idiom și implicit orice text scris în acest idiom posedă prin gramatica sa o redundanță naturală, care nu este neapărat și poetică. Există însă în teoria jakobsoniană elemente care previn reproșurile ce i-au fost aduse. Astfel, caracterul "construit" și "autotelic" al mesajului este atenuat prin noțiunea de *dominantă* (funcția poetică nu exclude prezența celorlalte funcții, ci le domină doar, așa cum într-un discurs normal funcția re-

ferențială va deveni, la rîndu-i, *dominantă*) sau aceea de "insolitară" (*ostranenie*) prin care Jakobson descrie mesajul ca o structură contradictorie unde, pe fondul echivalenței, deviațiile introduse în text produc acea "așteptare frustrată" care acționează asupra cititorului, întărind în același timp, în mod dialectic, efectul patternului redundant. Reproșul care rămîne în acest caz în picioare este cel rezumat de întrebarea: care dintre echivalențele revelate de analiză sînt pertinente stilistic și care nu? Singurul criteriu de diferențiere ar fi aici, după Riffaterre, reacția cititorului.

c) S *efectului*. M. Riffaterre este principalul său reprezentant. În esență, teoria sa nu se îndepărtează prea mult de teoria jakobsoniană, pe care de fapt o rafinează. La ambii, funcția creatoare de "literaritate" este definită asemănător: "funcție poetică" la Jakobson, "funcție stilistică" la Riffaterre. Ceea ce diferă este numai o mai mare atenție acordată de cel din urmă reacției cititorului la recepționarea mesajului. Diferența terminologică în denumirea funcției specifice discursului literar traduce în fapt această diferență de viziune: dacă Jakobson pune accentul pe construcția mesajului ca atare (*poiein*), Riffaterre consideră că efectul de "literaritate" nu apare decît atunci cînd receptorul mesajului este direct sensibilizat prin *stil*. Iar stilul are ca origine o organizare specifică a mesajului, pe bază de *convergență* și *contrast*, prin care se urmărește obținerea unei anumite reacții din partea cititorului. Premisele behavioriste ale S efectului sînt evidente și li se poate reproșa un pozitivism excesiv, care reduce stilul la un act eminentemente voluntar, conștient. În plus, S efectului operează cu unele noțiuni a căror definiție nu este total lipsită de ambiguitate, cum ar fi, spre exemplu, *micro-* sau *macro-context* (care sînt dimensiunile lor reale?) și mai ales de *arhilector*, care nu reprezintă o persoană fizică, un subiect-cititor real, nici o medie a lecturilor textului, ci o

sumă de lecturi efectuate de persoane cu grad diferit de competență, cu un "orizont de așteptare" diferit. Principiul operator al S efectului rămîne astfel vag definit. Ca o observație finală la această încercare de tipologizare a S, vom observa că în toate demersurile examinate în cadrul S literare, conceptul mereu prezent – numit direct sau mascat sub denumiri apropiate totuși ca sens (*contrast*, *surpriză*, *insolitară*) – este acela de "abatere". Respins, ocolit, marginalizat sau nuanțat prin contextul raporturilor în care este introdus, acest concept pare inevitabil. A-l depăși pare imposibil, întrucît el susține de fapt sau, mai bine zis, indică concret acele elemente de stil care fac ca discursul să fie "același" și "altul" în același timp. El instituie acea diferență care conferă textului poetic caracterul irepetabil.

O constatare se impune după examinarea diferitelor tipuri de S. Cu excepția S genetice, inspirată de idealismul lui Vossler și Croce, toate celelalte demersuri sînt edificate în baza unor premise pozitiviste, care formulează posibilitatea de a transforma S într-o știință, pe baze riguroase și obiective. Acest proiect, pe care mulți l-au enunțat cîndva cu entuziasm, este privit în ultimul timp cu rezervă. În definiția pe care C. Bureau, de exemplu, o dă S el ezită să o califice drept știință, numind-o numai analiză: "Vom defini S – nu S generală ci pe aceea particulară, care se ocupă de obiectivele parțiale sau în întregime produse printr-un travaliu asupra limbajului – în felul următor: o analiză care are drept obiect stilul, obiectivitatea drept condiție și lingvistica drept fundament (...)" (CBS, 31). Pentru Bureau, rigoarea principiilor și obiectivitatea nu sînt deci suficiente pentru a putea vorbi de "știință": rigoarea este o trăsătură a științei care nu se confundă însă cu aceasta, iar obiectivitatea este o condiție necesară, dar nu și suficientă (cf. CBS, 31-32). Dar marea problemă a S este faptul că ea rămîne dependentă pînă la un punct de lingvistică. Nefiind deci auto-

nomă, S nu poate pretinde la statutul de știință de sine stătătoare. Ea nu se poate desprinde de lingvistică, dar nici nu trebuie confundată cu aceasta, căci orice analiză lingvistică nu poate revela mai mult decât "lingvisticul". În același timp, a postula stilul numai ca element al textului literar și a propune analiza sa fără a recurge la lingvistică este un lucru imposibil. Așadar, fără a nega posibilitatea S de a evolua ulterior către o știință autonomă, Bureau susține că, în contextul actual al cercetărilor, termenul de *analiză* ar fi mai indicat, cel de *știință* nefiind decât "un abuz terminologic" (CBS, 34). Ceea ce susține C. Bureau pare totuși, privit dintr-o perspectivă mai largă, în parte inexact, deoarece a afirma că S nu poate deveni știință autonomă întrucât se sprijină pe lingvistică este ca și cum am contesta fizicii caracterul de știință întrucât se sprijină pe matematică sau neurobiologiei pentru că face apel la fizică și chimie. Reproșul fundamental este altul și legat de faptul că "nu există știință decât a generalului", în timp ce stilul este exact ceea ce se opune generalului.

A căuta *legi* pentru acest act apare ca o contradicție în termeni. "Legea" distruge stilul care în fapt este mereu abateri de la "lege". În momentul când avem impresia că l-am surprins și descris, nu mai vorbim deja de stil, ci de *scriitură* (în sensul barthesian al termenului). Acesta ar putea fi unul din motivele pentru care S a fost trecută în plan secund, planul prim ocupându-l poezia și semiotica literară. Dar și ele se lovesc de aceeași problemă, anume caracterul unic și irepetabil al operei literare, care intră în contradicție cu țelurile și structura modelelor științifice.

Cf. LIMBAJ POETIC; STIL; SCRITURĂ; TEORIE A TEXTULUI.

Etim. Din fr. *stylistique*.

IPp

SUPRADETERMINARE

(f: SURDÉTERMINATION; i: SOPRA-DETERMINAZIONE)

Concept folosit de M. Riffaterre în teoria sa de semiotică poetică (MRS, MRT) pentru a explica specificitatea literaturii (*literaritatea, poeticitatea*). "Proprietatea generală a discursului poetic în proză sau în versuri" (MRS, 14), plasată de Riffaterre printre "universalile limbajului poetic", S la nivelul frazei sau/și a textului literar desemnează faptul că, în fraza sau textul literar, fiecare unitate constitutivă este multiplu condiționată, motivată ("supradeterminată", prin combinarea regulilor de funcționare ale celor trei coduri: codul lingvistic, structura tematică și structura sistemului descriptiv (*supracodaj*, deci). Prin S, care transformă referința dintr-una de la semnificant la semnificat, într-una de la semnificant la alți semnificați, se obține iluzia diminuării caracterului arbitrar al convențiilor de limbaj. Agent al motivării semnului, S este așadar făcută condiție de poeticitate. Este, altfel spus, ceea ce R. Jakobson identifica prin *funcția poetică* a limbajului (RJE), responsabilă de *literaritatea* unui text și care constă în proiectarea principiului echivalenței de pe axa similitudinii pe cea a contiguității.

Integrată unei teorii care concepe textul literar ca rezultat al unui proces de *derivare hipogramatică*, avându-și deci originea într-un enunț verbal preexistent, S impune o abordare intertextuală. Relația "generator" - "transformat" constituie o legătură în plus față de cele care leagă în mod normal cuvintele între ele în text (frază), fapt pentru care S apare ca un aspect al derivării textului dintr-o singură *matrice*.

Funcțiile S sînt următoarele: 1) face posibil mimesis-ul (reprezentarea literară a realității); 2) dă "exemplaritatea" discursului literar (prin autoritatea câștigată grație motivărilor multiple ale fiecărui cuvînt); 3) compensează catachre-

za. Prin convergența celor trei funcții se obține caracterul "monumental" al textului literar: capacitatea sa de a rezista, grație intercondiționării multiple a elementelor care-l compun, la schimbarea sau deteriorarea codului lingvistic.

Examinînd regulile care guvernează producerea frazei/textului literar, Riffaterre distinge, alături de S (dar subordonate ei) *conversiunea* și *expansiunea*.

Printre modalitățile de S - cu evidență funcționare intertextuală - studiate de Riffaterre se numără: *calcul* (de *clisee*), *polarizarea* (cultivarea contrastului, a structurii binare), actualizarea sistemelor descriptive (cea mai importantă, cazul său extrem constituindu-l *perifrază*).

Concept freudian care desemnează un tip de *condensare* în simultaneitate, procedeu ce aparține tehnicii "vorbei de spirit" și care ar consta, în esență, în determinarea multiplă simultană a fiecărui element din conținutul său, ceea ce duce la densitate simbolică (TTS₁, 348).

Cf. LITERARITATE; DERIVARE; CONVERSIUNE; EXPANSIUNE; CONDENSARE; SUPRACODAJ.

Etim. Din fr. *surdétermination*.

CDm

SUPRIMARE

(e: SUPPRESSION; f: SUPPRESSION; i: SOPPRESSIONE; s: SUPRESIÓN)

S este o formă de operație retorică substanțială, ce constă din suprimarea de unități. Denumirea și rolul acestei operații au fost împrumutate de JDR de la Quintilian (QUOI, 53) care o numea *detractio*, ceea ce corespundea termenilor grecești *éleipsis* (=omitere) și *éndeia* (=suprimare) (HLHI, 250-251).

După JDR, S poate fi *parțială* sau *completă*. Amîndouă formele de S pot opera deopotrivă asupra unităților infraling-

vistice, lingvistice și dincolo de acestea. Prin S *parțială* se obțin următoarele metafole mai obișnuite: *metaplasme*: afereza, apocopa, sinereza; *metataxe*: caza; *metasememe*: sinecdoca și antonomaza generalizante, comparația, metafora în *praesentia*; *metalogisme*: litota 1. Prin S *completă* se obțin: *metaplasme*: deleație; *metataxe*: elipsă, zeugmă, asindet, parataxă; *metasememe*: asemie; *metalogisme*: reticență, suspensie, tăcere.

La nivelul discursului narativ și/ sau teatral, JDR reține printre alte forme de S: concentrarea evenimentelor și eliminarea dialogului, incipitul care ne plonjează în *medias res*, tehnica behavioristă a viziunii "din afară", absența unor indici sau informanți etc. Opunînd S adjonctiunii, JFT, 34 o înfățișează ca pe o omisiune a unor fapte în unul din momentele lanțului narativ, putînd antrena schimbarea sensului discursului.

Cf. OPERAȚIE RETORICĂ; QUADRIPARTITA RATIO; ADJONCTIUNE; SUPRIMARE-ADJONCTIUNE; PERMUTARE; METABOLĂ; METAFONĂ; METAPLASMĂ; METATAXĂ; METASEMEM; METALOGISM; FIGURĂ; TROP; DISCURS NARATIV; DISCURS TEATRAL.

Etim. Din fr. *supprimer* = "a suprima" > "suprimare".

VPn

SUPRIMARE-ADJONCTIUNE

(f: SUPPRESSION-ADJONCTION; i: SOPPRESSIONE-AGGIUNZIONE)

S-A este o formă de operație retorică substanțială mixtă, ce constă din suprimarea unor unități și adăugarea altora.

Denumirea i-a fost dată de JDR, însă funcția acestei operații era cunoscută de vechea retorică. La Quintilian, ea apare sub numele de *immutatio* (=schimbare,

înlocuire) (QUOI, 53), corespunzând grecescului *enallagé* (=intervenire, transpunere). *Immutatio* este o reunire de *detractio* (=suprimare) cu *adiectio* (=adjonctiune): "o veche componentă este luată din întreg și în locul său este inserată o componentă nouă, ce nu aparținea până acum întregului" (HLH, 253).

S-A poate fi parțială sau completă – dar și negativă (atunci când "suprimă o unitate și o înlocuiește prin negația sa" – JDR, 46). S-A parțială și completă pot opera asupra unităților infralingvistice, lingvistice și dincolo de acestea; S-A negativă nu poate opera asupra semnificațiilor din nici un fel de unități.

Prin S-A parțială se obțin următoarele metabole mai obișnuite: *metaplasme*: calamburul; *metataxe*: silepsa, anacolutul; *metasememe*: metafora în absență; *metalogisme*: eufemismul.

Prin S-A completă se obțin: *metaplasme*: arhaismul, neologia, cuvintele nou create; *metataxe*: chiasmul; *metasememe*: metonimia; *metalogisme*: alegoria, parabola, fabula.

Prin S-A negativă se pot obține: *metasememe*: oximoronul; *metalogisme*: ironia, paradoxul, antifraza, litota 2, asteismul, epanortoza, preteritia, denegația.

La nivelul discursului narativ și/sau teatral, JDR menționează printre alte forme de S: înlocuirea totală a timpului obiectiv cu cel subiectiv, rupturile din cronologie, falsa relație dintre cauză și efect, elipsele spațiale (înlocuirea, în teatru, a unor scene prin relatarea lor de către un martor), romanul scris la persoana întâi, punerea "în abis", contrastul între înfățișarea unor personaje și caracterul lor, răsturnarea funcțiilor unor personaje etc.

Cf. OPERAȚIE RETORICĂ; QUADRIPARTITA RATIO; ADJONCTIUNE; SUPRIMARE; PERMUTARE; METABOLĂ; METAFONĂ; METAPLASMĂ; METATAXĂ; METASEMEM; METALOGISM; FIGURĂ; TROP; DISCURS NARATIV; DISCURS TEATRAL...

Etim. Din fr. *suppression-adjonction*.

VPn

T

TEMPORALITATE

(e: TEMPORALITY; f: TEMPORALITÉ; g: ZEITLICHKEIT, TEMPORALITÄT; i: TEMPORALITÀ; r: TEMPORAL'NOST'; s: TEMPORALIDAD)

În filozofia contemporană și în critica literară influențată de ea, temporalitatea este considerată ca esența ființei umane. Această modalitate de a percepe durata este o experiență interioară care diferă de la o persoană la alta. "Fiecare ființă trăiește, simte și gândește" potrivit unei temporalități proprii (GPE, 273).

Critica formalistă concepe T ca pe o structură lingvistică primordială a textului, ca pe o clasă structurală a povestirii. Pentru Roland Barthes, timpul "nu există decât funcțional, ca element al unui sistem semiotic" (RBP₂, 27). Este evidențiată confuzia care se produce în povestire între consecuție și consecință, între timp și logică. Analiza barthiană încearcă, de aceea, să "decronologizeze" și să "relogificeze" conținutul narațiunii, oferind o "descriere structurală iluziei cronologice" (RBP₂, 26).

Cf. TIMP, DURATĂ, CRONOLOGIE. Etim. Din fr. *temporalité*; lat. *temporalitas*.

ASr

TEXT

(e: TEXT; f: TEXTE; g: TEXT; i: TESTO; r: TEKST; s: TEXTO)

Definiția textului și critica lui sînt creații tardive în raport cu existența ca atare a fenomenului, dacă nu considerăm că etimonul latin *textus*, cu semnificațiile lui *țesătură*, *întocmire*, *alcătuire*, conține deja, în nuce, o primă definiție a T ca *obiect finit* și ca *proces*. Numeroasele definiții ce s-au dat T sînt parțial dependente de contextul în care au apărut sau de punctul de vedere adoptat de cercetător, atunci când a ales forma de T de care s-a ocupat. Avînd în atenție varietatea concretă de manifestare a textului și extinderea în anii din urmă a termenului asupra unor domenii "netraditionale", T poate fi definit, la modul

cel mai general, ca *ansamblu finit și structurat de semne care propune un sens*. Orice text, deci, presupune un sistem de semne unanim acceptat, un limbaj (lingvistic, plastic muzical, matematic etc.), față de care el ne apare ca posibilitate fundamentală de actualizare într-o formă manifestă. Pe de altă parte, cadrul limbajului respectiv este posibilitatea de a fi a textului. Nu există T în sine, ci numai unul realizat în procesul de comunicare. Acest proces presupune: un *emittor* sau cel care *textualizează* (vorbitorul, scriitorul, pictorul, muzicianul, sculptorul, regizorul), un *receptor* sau cel care *detextualizează* (ascultătorul, cititorul, privitorul, spectatorul) și un *obiect denotat* care este pus în proces.

Ca apariție unică manifestă a unui limbaj în stare de funcționare, T are un *semnificant* (sunetele, scrierea, culorile, volumele, notele muzicale), un *semnificat* (sensul legat de sunet, literă, culoare, notă muzicală) și un *referent* (realitatea spre care trimite semnul). Se întâmplă ca emittorul să nu fie și autorul T, ci numai un mediator personal (recitator, interpret) sau unul medial (o carte, un tablou, o partitură), fapt ce justifică folosirea, în legătură cu T, a termenilor *emittor secundar* și *act secundar de decodare*. Se vorbește și de un *mediu portant al textului* (hîrtia, scoarța de copac, piatra, pînza, partitura). În sfîrșit, admitînd prin definiție că textul are semnificație, că, deci, este purtător de mesaj, se impune constatarea că mesajul textual nu poate fi privit ca fenomen izolat, ci doar în cadrul comunicării acționale umane. Încadrarea lui se face printr-o dublă orientare: către sistemul semnificant în care se produce (limbajul unei epoci, al unui curent) și către procesul social la care participă ca discurs și în care se dispersează la nivel superior antropologic (cf. HPT, 42). T este un raport cu lumea, cu istoria, dar acest raport nu este determinist, articularea textului pe societate și istorie fiind de natură *citațională* – textul se brânzează pe alte texte, pe alte coduri, dovedindu-și natura pro-

cesuală, relațională, fragmentară (este un semn între alte semne ce alcătuiesc împreună marele semn al culturii, limbii sau vorbirii; sensul său nu este niciodată terminat, el producîndu-se la fiecare întâlnire a textului cu receptorul).

M. Bahtin distinge încă doi indici "materiali" ai T: T ocupă un anumit *spațiu*, adică este localizat, iar crearea și cunoașterea lui are loc în *timp* (cf. MBL, 484). Orice T are o *dimensiune orizontală* (succesiunea elementelor componente) și o *dimensiune verticală* (interacțiune a elementelor alcătuitoare la nivel semantic). Deși se vorbește de *T lumii*, știința textului nu acceptă această sintagmă, considerînd că acolo unde nu intervine un subiect care să redistribuie limbajele nu poate fi vorba de T.

Teoria T s-a născut din studiul celei mai frecvente forme de T: T ca *semn lingvistic*. În teoria semnelor, T devine un *suprasemn* sau *macrosemn*, față de care unități lingvistice ca fonemele, morfemele, sintagmele reprezintă doar părți de semn. Ca semn lingvistic, T se definește prin trei planuri de referință: *sintactic* (în relațiile semn-semn), *pragmatic* (în relațiile semn-interpret) și *semantic* (în relațiile semn-obiect) (cf. HPT, 50). Fiecare din aceste dimensiuni, puse în evidență de Ch. Morris în *Foundations of the Theory of Signs* din 1938, propune textul ca: *obiect de studiu formal-structural* (*sintactica textuală*), ca *obiect comunicativ* (*pragmatica textuală*) și ca *obiect purtător de sens* (*semantica T*). În afară de aceasta, T care se alcătuiește prin combinarea semnelor lingvistice face obiectul unor discipline ca: *lingvistica T*, *poetica T*, *stilistica T*, *estetica T* (cf. VGP, 24).

Fiind un sistem, T este o unitate superioară cuvîntului; fiind mesaj, el este ireductibil la enunț, deși natura lui este enunțiativă, el comportînd, ca și enunțul, intenționalitate și realizarea acestei intenționalități. Mesajul și enunțul, ca forme ce vehiculează propoziția, pot fi definite ca o stare de dezordine în raport cu ordinea ulterioară care este T (cf. UET, 192). Există opinia că în

orice tip de comunicare verbală avem de a face cu un T (cu excepția rarelor cazuri de univocitate elementară), pentru că în orice mesaj funcționează, ca interacțiune, două coduri: codul limbii și cel al intenționalității emittorului. Cînd destinatarul nu reușește să identifice codul emittorului și nu reușește să-l înlocuiască cu nici un alt cod, mesajul nu va fi privit ca T, ci ca simplu zgomot. Nu există T pur. În T verbal, un mesaj verbal este însoțit de mesaje paralingvistice, kinezeice, proxemice, care vehiculează același conținut, consolidîndu-l. Momente străine pot fi considerate cele ce țin de tehnica grafiei și de tehnica pronunției. Orice T verbal are un autor, dar analiza lingvistică poate face abstracție de acesta. Autorul ar fi primul subiect al T. Se poate vorbi de cel de al doilea subiect al T care-l reproduce pentru anumite scopuri, între altele, pentru studiu. În acest caz, vorbim de T cadru (de comentariu, evaluativ, de respingere) care apelează la T *etalon* (judecări, modele, silogisme în logică; propoziții în gramatică; comutații în lingvistică etc.). Tot pentru scopuri de cercetare se folosesc T *construite*, pentru a ilustra o situație de limbă sau de stil.

Dimensiunile T sînt extrem de variate, această varietate acoperind spațiul dintre o expresie proverbială și un roman în mai multe volume sau un amplu tratat științific.

T este caracterizat prin unicitate naturală și semnificantă; raportarea lui în primul caz fiind doar repetare mecanică prin retipărire, iar reproducerea lui de către un subiect însemnînd un nou moment în viața T (citarea, o nouă lectură, o nouă interpretare) (cf. MBP, 127).

După suportul lor material, T sînt *orale* și *scrise*, deși termenul T s-a aplicat și se aplică încă de preferință variantei scrise. Caracterul finit, structurat după o intenție și semnificant este însă definitoriu pentru ambele variante de T, deși grafismul face aceste atribute în mai mare măsură evidente.

Fie că este citit sau ascultat, T are un început și un sfîrșit; între aceste momente fizice, el participă la mișcarea temporalității universale, pentru că timpul lui aspiră să fie formă pură, în care trecutul, prezentul și viitorul se mișcă într-o omniprezență care, simultan, își amintește, contemplă și așteaptă (cf. PZI, 52).

Un T se înscrie și într-o spațialitate; succesiunea T oral este nu numai temporalitate ci și spațialitate, iar T scris se citește chiar ca spațialitate, timpurile moderne identificînd T cu cartea ca expresie a obiectului spațializat. Noțiunea de T este divizată în două componente: *genotext* (nivelul în care T este gîdit, transformat, produs, generat) și *fenotext* (nivelul realizat, al fenomenului textual) (cf. JKP, 264).

În varietatea de practici semnificante ce produc T (texte științifice, juridice, publicistice etc.) se distinge practica semnificantă care pune mai mult accentul pe *producerea sensului* decît pe schimbul de sens. Acesta este ceea ce s-a numit T *artistic* sau T *poetic*, ce se poate defini prin opoziție cu T non-artistic și non-poetic, considerat doar ca structură de comunicare. T artistic are ca lege structurală fundamentală juxtapunerea de elemente eterogene din punct de vedere al construcției, ceea ce sporește posibilitatea de alegere. Juxtapunerea se face în virtutea contradicțiilor dintre logica semnificantului și logica semnificatului, dintre subiect și obiect, dintre rostire și trăire, dintre individual și social, dintre scriitură și ideologie (HMP2, 40-41). T artistic tinde spre iconicitate în raport cu viața, tocmai pentru că el se face prin convenții și pentru că, luptînd cu convenționalul, el își subliniază acest statut de "mimesis". T artistic are o semantică intensională, funcționînd după o normativitate simbolică – ambiguitatea plurisemantică.

Refugiul cel mai solid al normativității simbolice se dovedește a fi sintaxa pe care T artistic o face să explodeze nu pentru a o distruge, ci pentru a o redistribui într-un dispozitiv semiotic ce

reține irupțiile pulsionare lăsate libere de simbolizare (cf. JKR, 290). Unitățile T artistic (cuvântul, expresia, fraza, paragraful, versul, strofa etc.) pot fi citite ca suită lineară de categorii lingvistice, dar ele trimit la un T în afara T prezent și-și capătă semnificația numai prin această relație (cu T aparținând aceleiași epoci sau aceluiași curent, cu T culturii, al istoriei etc.). Pentru aceasta, un T artistic comportă trei nivele fundamentale: *un strat profund* care este scriitura ca punere în scenă și înglobare totală a reprezentării; *un strat intermediar*, intextualitatea, considerată drept corpul material al T; *un strat superficial* – scriitura ca acumulator dinamic, care se generează și se descifrează (cuvinte, rime, grafuri, secvențe, motive) (cf. CHT, 8). T artistic posedă în cel mai înalt grad caracteristica autoreflexivității, reșezarea structurală pe care se bazează constituind unul dintre cele mai importante dintre conținuturile vehiculate de el. Noua matrice transformatoare, pe care el o instaurează, impune schimbări de cod și în afara T respectiv, ea incluzându-l în contextul cultural ca un fel de enclavă inovativă, deci ca *idelect estetic*.

Corelarea de corelații pe care o propune T artistic privește raporturile dintre elementele lui, ca și raporturile dintre aceste elemente cu alternativele lor nerealizate, cu alte cuvinte, produce etalarea unei *sarcini semantice* inexistente într-un T obișnuit (cf. ILL, 172). În acest sens, T apare ca spațiu al activității limbajului poetic. T artistic este *productivitate*, el proliferând sens pe măsura fabricării sale; T se poate crea plecând de la el însuși, luându-și ca bază succesiunea propriilor sale cuvinte. O formă explicită a acestei condiții a T artistic este T *autoreflexiv*, T care se autocomentează pe măsură ce se face. Această formă evidențiază și condiția de închidere a T artistic asupra lui însuși, ca formă suficientă sieși (cf. Noui, 380-381). Literatura tuturor timpurilor a cultivat forma de T amintită, dar ea marchează cu evidență epoca modernă, în ceea ce se

obișnuiește a se numi T *de juisanță*. Cea-laltă ipostază a T este cea de *obiect poliemic*, ipostază ce presupune deschiderea lui infinită spre relația cu receptorul (ca funcțiune translingvistică și transe-nunțiativă), contribuind la crearea procesului socio-istoric prin formularea subiectului său într-o nouă structură de limbaj. Accentuarea acestui moment al T este specifică T *clasic* sau *de plăcere*, ca text care vine din cultură și menține relația cu ea, asigurând o lectură confortabilă (cf. RBT, 25). Granițele între aceste forme de T nu sînt ferme, întrucît T artistic le înglobează pe ambele prin definiție, deosebiri intervenind în dominanța „reprezentării” sau a „non-reprezentării” în T.

Definiția T artistic comportă o raportare la cel puțin două alte realități textuale: *avantextul* față de care el este T definitiv sau ultimul stadiu al unei elaborări; *opera* față de care el este scrierea ca materializare, suport și focar al unei scriituri și al unei lecturi, o scriere considerată în afara oricărei referințe la subiectul producător sau consumator, loc de întâlnire a două operații – scriitura și lectura (cf. JBT, 17). T este una din componentele operei, dar o componentă fără de care opera nu poate exista. Dacă nu există operă fără T, nu orice T poate alcătui o operă.

Sistemul de corelații pe care îl instituie T generează două fenomene ce țin de natura lui: *intratextualitatea*, ca raporturi inter-elemente constitutive, și *intertextualitatea* ca raport între T și alte T exterioare lui. Conexarea extratextuală este considerată o componentă specifică T artistic. Toate aceste conexiuni ce caracterizează T artistic au o dublă funcțiune: *de transformare/generare* și *de integrare*. Pentru a le pune în lumină, știința T a introdus noțiuni ca *extratext*, *subtext*, *paratext*, *arhitext*, *microtext*, *macrotext*, *metatext*.

Ca și T de comunicare, T artistic, de expresie, poate fi T *oral* și T *scris*. T oral aparține tipului de cultură orală, cunoscută în foclor și în perioada Evului Me-

diu. T oral pare a fi destinat să funcționeze în condiții teatrale: prin comuniunea dintre cîntăreț, recitator, interpret sau cititor și un auditor. *Oralitatea* ca atribut fundamental al acestui T atrage după sine alte caracteristici: existența T într-o pluralitate de variante, stereotipia și anonimatul sau atribuirea nesigură.

Culegerile de T orale folosesc criteriul înregistrării tuturor variantelor cunoscute (culegerile de folclor) sau al semnalării T *stabilit* (pentru literatura Evului Mediu de tip oral, cf. PZI, 21). Pentru o parte a producției orale poetice din Evul Mediu, este caracteristică explicitarea intertextualității prin folosirea procedurii *versus cum auctoritate* (folosirea unui T din antichitatea clasică pentru începutul sau sfîrșitul T medieval).

Impunerea tiparului provoacă slăbirea continuă a modalității auditive de comunicare a literaturii (cf. PZI, 63). T scris este cunoscut în varianta de *manuscris* și *tipărit*. T manuscris este cunoscut din antichitate, el conviețuind cu T oral în condiții de egalitate pînă la răspîndirea largă a tiparului. În cazul T manuscris, între T și consumator intervine *copistul* a cărui activitate este aproape industrializată în așa-numitele *scriptoria* din mănăstirile Evului Mediu. Operația de copiere, ca și aceea de transmitere orală, face posibilă existența T *variante* care pot fi *independente* (modificări operate superficial, în limitele unui rînd sau ale unei simple secvențe) și *dependente* (modificări ce atrag straturi de profunzime ale textului și unități mari din el). Fenomenul T *variantă* este cunoscut și în T *de autor*, *tipărit*. În studiul acestui T, *textologia* operează cu noțiuni particulare, ca: T *autograf*, *original*, *definitiv*, *canonic* (T *ne varietur*), *exact*, *autentic*, *apocrif*, *de bază*, *de plecare*, T *dubius* (T al cărui autor este neîndoieșnic, dar care a ajuns la noi în copie neautorizată sau T ce poate fi atribuit unui autor pe baza unei ipoteze întemeiate, dar insuficiente pentru o afirmație categorică) (cf. SRO, 13-15, DLI, 14).

JDI consideră că T *artistic* își găsește definiția în practica unică a genului în care se înscrie (cf. 154). Se cunosc astfel T *lirice*, T *narative* și T *dramatice*. Subsuumindu-se aceluiași gen de practică generatoare de *poeticitate*, T amintite cunosc diferențe ce țin de raportul *eu-limbă*, *eu-limbaj*, de *sintaxă* și de *configurarea timp-spațiului poetic*. În 1924, M. Bahtin observa că prezența sintactică a eului creator nu este identică în cele trei genuri – ea fiind maximă în poezie și minimă într-un T dramatic. În T *liric* autorul se identifică deplin cu cuvîntul său, construind un discurs „unilingv” sau „monostilistic” (cf. MBP, 120). Tensiunea dintre intenționalitatea monologică a instanței enunțiative și dialogismul originar al limbii dă naștere unei sintaxe de tip intensiv. Această sintaxă concentrează într-un punct cele trei momente ale discursivizării: actorializarea, temporalizarea și spațializarea. În textul liric vom găsi personalitatea lingvistică a autorului, timpul enunțiativ al acestei personalități și spațiul conștiinței enunțiative. Supuse poziției semantice unice a eului, sunetele devin echivalent al expresiei și cuvîntului, iar organizarea lor devine organizare de ordin sintactic. În T *liric* poate fi unitate sintactică o secvență, o unitate intonațională sau o figură. Această sintaxă manifestă în stare pură legea economiei de expresie și a maximului de semnificație. Sintaxa intensivă a T *liric* antrenează cuvîntul și sunetul într-o mișcare permanentă spre simbol și discursul spre o spunere de sine a eului, suprapersonalizat prin anularea timpului și a spațiului propriu și prin plasarea sa într-un timp – spațializare în stare pură.

Văzut el însuși ca un simbol, T *liric* poate fi unitate sintactică minimă pentru construcții mai întinse, în care intenționalitatea relațională devine operator sintactic principal. Este vorba de *cicluri*, *părți*, *cărți de poezie*.

În T *narativ*, instanța discursivă stabilește o distanță variabilă între cuvîntul propriu și cuvîntul străin. În acest

spațiu, T modelează dimensiunile temporale și sociale ale existenței, recrează mișcarea acesteia prin resuscitarea dialogismului original al limbii într-o construcție plurilingvă și pluristilistică. Timpul, spațiul și limba devin aici subiect, obiect și mijloc de reprezentare. Perspectiva subiectului include două instanțe semantice: semantica fundamentală și semantica discursivă, ale cărei acumulări se înscriu sub forma unei sintaxe în extenso la nivel de suprafață. Aceasta este o sintaxă obținută prin multiplicare și succesiune. Unitatea sintactică minimă a textului narativ se consideră a fi propoziția. Înlănțuirea de propoziții în spațiul T este orientată dinspre incipit spre sfârșit, sub semnul unei intenționalități totalizante, care conferă prezență obiectelor și cuvintelor, trecându-și propria prezență în planul secund. În T narativ, o instanță povestește o povestire; acest T înglobează prezența pregnantă de obiecte, întâmplări, dialoguri, dar și evocarea referentului și prezentarea lui în act, atrăgând astfel atenția asupra actului comunicării ca atare. Amplasate în același șir cu fenomenele și obiectele, semnele pur sintactice transferă asupra celor dintâi funcția lor relațională, sugerându-ne prin aceasta că toate formează împreună un continuum. În acest continuum, universul poveștii, cu ființele și obiectele care se mișcă după legi specifice, coexistă cu universul lingvistic, în care normele sintactice guvernează frazele, impunându-le o anumită ordine; mulțimi de secvențe discursive (fiecare cu timpul, spațiul și cuvântul propriu) și ierarhii semantice multiple conferă T narativ întindere spațială și temporală mult mai amplă decât ceea ce puteam observa pentru T liric.

T narativ cunoaște diviziuni sintactice, ca: alineatul, capitolul, partea, volumul. Prin diviziunile amintite, se acumulează structuri elementare de sens (sensul întâmplării, al personajului, al datării, al dialogului sau al descrierii) pentru a le propune ca semnificat pen-

tru narațiune în întregul ei. Chiar dacă discursul se încheie totdeauna asupra instanței enunțative, sintaxa T narativ sugerează că mișcarea lui este infinită și autonomă, ea participând la textul culturii și al vieții sociale. T narativ își etalează uneori această deschidere prin structurile lui deschise (care mimează absența incipitului sau a finalului) sau prin intertextualitate, în forma ei cea mai simplă de colaj.

Încă Aristotel semnală că modul de existență a lumii în T dramatic este modul de a fi în act. În acest context, poeticianul întrezărea că modalitatea lui a fi în act presupune nu numai prezentificarea subiectului, dar și a spațiului ca emanație a actului. Prezentificarea acestor elemente textuale se definește ca articulare pe modelul limbii orientat spre spectacol. Împrejurarea determină construcția specifică a discursului dramatic la nivel sintactic, lexical și fonetic: etalarea funcției sintactice (cf. CBT, 170), orientarea spre jocul actoricesc (informarea scenică în limbajul costumelor, decorurile etc.); folosirea limbajului dialogat, a diferitelor dialecte literare prezentificate în *personaje*; înscrierea T într-un timp și un spațiu teatral. T teatral comportă două părți distincte, dar complementare: 1. *didascalii*, indicațiile de regie etc, ca intervenție a vocii autorului; 2. *dialogul*, partea cea mai întinsă a T dramatic ce atestă extrema lui descentralizare. Nu există voce privilegiată în T dramatic. Funcția teatralității prescrie T dramatic o notație sintactică ce izolează și obiectualizează cuvântul prin personaj-replică, unește replicile în scene și acte după criterii impuse de o acțiune, un timp și un spațiu riguros determinate: *acțiune scenică*, *timp scenic*, *spațiu scenic*. Acțiunea timpul și spațiul scenic sînt relevante nu numai de diviziunile T sau de remarcile autorului (trecute între paranteze), ci și de intensitatea cu care se desfășoară acțiunea (viteza de derulare a replicilor și prezența unui moment culminant în tramă). Trama ca nucleu narativ este întreruptă în conti-

nuitatea ei de prezență optică și fonică pe care o realizează personajul dramatic. Această pauză este marcată grafic prin izolarea replicii ca șir finit, prin semnul specific de dialog, precedat de un nume, pecete ce deschide șirul și anunță vocea. Replica, portantă fonică a personajului, va fi, deci, moment al acțiunii, secvență sintactică minimă prin care T dramatic merge spre extensie, dar se și contrage în numele care o anunță și o ridică pe verticala sensului total al T.

Prin aceasta, replica întoarce T dramatic spre prima instanță enunțativă, instanța auctorială. Funcția ultimă a replicii devine explicită în T atunci cînd orizontalitatea T dramatic (în spațiul replicii) este întreruptă de remarci ale autorului asupra modalității, adevărate inserții ale narativului. Mișcarea replicii în T dramatic se dovedește a fi triplu direcționată: 1. spre o altă replică, și cu aceasta, dinspre sfârșitul T înapoi spre nume; 2. de aici spre conștiința generatoare a numelui și 3. pe verticala semnificației simbolice a T dramatic ca participant la o suprasemnificație universală.

Tendința spre narativizare sau liricizare a dramaturgiei moderne pune în evidență nu numai teatralitatea, dar și literaturitatea T dramatic (vezi teatrul simbolist, teatrul poetic etc.), iluzia prezenței personajului ca *personaj* și realitatea prezenței lui ca *sens*. Cumulul de apariții fonice, mimice, fizionomice ale personajului generează fenomenul de *tematizare* și de *metaforizare* a acestuia, fenomene pe care T dramatic clasic și le înscrie în straturile lui de profunzime, accentuându-și *iconicitatea* și teatralitatea. Accentuarea teatralității T dramatic a fost experimentată în T dramatice cu prezență minimă a replicii, situație devenită pretext pentru un spectacol de pantomimă. Între T dramatic și spectacol se interpune ca mediator caietul de regie ce-și află totuși începutul în indicațiile scenice ale T însuși.

Cf. STRUCTURĂ; SEMN; INCIPIT; INTERTEXT; EXPLICIT; PRETEXT; METATEXT; TEXTUALIZARE.

Etim. Din fr. *texte* < lat. *textus* = "îesătură", "alcătuire".

LCI

TIMP

(e: TIME, TENSE; f: TEMPS; g: ZEIT; TEMPUS; i: TEMPO; r: VREMIA; s: TIEMPO)

T considerat unul dintre conceptele filozofice universale – alături de spațiu și de ființă – dar și o dimensiune esențială a operei de artă, a fost studiat, din perspective diferite, ca o structură profundă, cu mai multe nivele, forme și semnificații. Ele țin de "cadrele de referință" pe care le dăm cuvîntului T (RBR, 129), de "raportul care există între acest principiu de bază și termenul pe care-l desemnează" (GPH₁, 94).

Ideea de T a suscitat, de-a lungul veacurilor, numeroase mituri, simboluri, explicații teoretice, opinii divergente. A fost subliniată permanent dificultatea de a defini această noțiune, de "a pătrunde în esența sa" (GPH₁, 94), dat fiind faptul că problema T a fost "continuu experimentată de noi nu numai ca o gîndire, ci ca fondul ființei noastre" (GPH₄, 157). Cercetările au arătat însă că orice comparație între concepțiile despre T sau spațiu – arbitrarea pe plan diacronic – devine posibilă pe plan sincron.

Există, pe de o parte, un T metric sau un T fizic, un T privit ca realitate obiectivă, măsurabilă, împărțit în momente; acesta este T vieții sociale și al gîndirii științifice sau T "operatoriu", un T al determinării și al efectelor. Pe de altă parte, există un T subiectiv, un T psihologic, văzut ca experiență trăită (ceea ce Georges Poulet numește "timpul

uman"). Se poate face deosebirea și între un T perceptibil – recunoscut prin simțuri – și un T intelectual sau imaginat.

Problematica T a suferit transformări de la o epocă la alta, dobândind o complexitate deosebită în secolul al XX-lea. Ea se traduce prin existența unei pluralități de valori și de corelații pe care le presupune T, prin mutațiile în conștiința temporalității la scriitorii moderni.

În filozofie (la Henri Bergson, Edmund Husserl, Martin Heidegger, J.-P. Sartre) s-a pus, în primul rând, chestiunea interiorității și dimensiunii metafizice a T, ca și cea a prezenței lui în experiența umană, având în atenție legătura dintre "eu" și realitatea pe care aceasta o determină. Pentru Gabriel Marcel (Ent, 21), T este "proba prin care se creează sau se elaborează un mod de existență", structurarea spațio-temporală condiționând și stăpânirea realului de către ființă. Artă este însă cea care "încearcă să ne facă sensibilă, într-o manieră intensă și revelatoare", experiența T (Ent, 136).

Studiile consacrate implicațiilor T în literatură cunosc două direcții. T existențial formează obiectul unei critici de tip fenomenologic, practică, în Franța, de Gaston Bachelard, Albert Béguin, Marcel Raymond, Georges Poulet. Cele două structuri fundamentale ale gândirii umane – T și spațiul – devin aici nu numai două mari teme literare, dar și modalități de lectură a procesului de creație al scriitorilor. Acest demers critic se interesează, mai ales, de viziunea autorilor asupra T, de reprezentarea lui sugestivă în artă, de mijloacele specifice de a-l intuit, de un T trăit, de raporturile T cu persoana umană. "A avea conștiință de sine" înseamnă, pentru G. Poulet, "a avea conștiința unei lumi temporale" (GPE, 34). Totuși T nu este neapărat, pentru toți scriitorii, "o certitudine a conștiinței" ci, mai curând, "o tramă unduitoare care unește miile de forme ale realului și ale posibilului"

(GPH, 188). Considerarea T ca formă, intuiție, concept de către această critică de inspirație filozofică, rămâne însă, potrivit opiniei lui Tzvetan Todorov (cf. ODD, 401) în cadrul cercetării temporalității interne a textului, a T istoriei.

Cealaltă direcție, influențată de metodele lingvistice, are în vedere T narativ ("determinările care țin de relațiile temporale dintre povestire și diegeza", GGF3, 75), ca și conexiunile dintre diverse unități textuale ale povestirii. Numeroși critici de formație structuralistă (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Jean Ricardou, Gérard Genette, grupul μ , Julia Kristeva, Michel Butor, Françoise Van Rossum Guyon) au elaborat, în ciuda unor discordanțe terminologice, o teorie coerentă a temporalității narative. Printre precursorii acestei direcții pot fi citați doi critici englezi: Edwin Muir (*The Structure of the Novel*, 1928) și A. A. Mendilow (*Time and the Novel*, 1952).

Ideea unei joncțiuni între cele două căi de abordare a T în textul literar a fost schițată de J.-P. Sartre, încă din 1939, într-un articol despre temporalitatea la Faulkner, care subliniază tocmai legătura dintre metafizica scriitorului și tehnica romanească.

Există o problemă a T în fiecare gen literar. T poetic este discutat însă, mai ales, prin opoziție cu T narativ: posibilități de percepere, distribuție și valori ale T verbale, funcții diferite ale T în cele două tipuri de texte. Mai mult decât despre o reflecție critică s-a vorbit despre o "reverie" asupra T poeziei (cf. Ent), care a pus în lumină o serie de caracteristici ale T liric, unele fiind specifice și T povestirii poetice (cf. JTR): interferența T – eternitate sau T uman – T lucrurilor, apariția unor momente privilegiate, care declanșează meditația asupra T, profunzimea T visat, cultul clipei, absența unor determinări precise, discontinuitate, fenomene de contractare – dilatare ale T și spațiului.

În teatru, principalul element care trebuie invocat este raportul dintre "T reprezentației și T acțiunii reprezenta-

te" (sau T ficțional), care depinde de "modul de reprezentare" (AUL, 203). În afara acestor două nivele, există un T al epocii reprezentate, un T al autorului, al regizorului, al actorului și al spectatorului, ca și un T intern al operei dramatice. Anne Übersfeld propune o analiză a T teatral cu ajutorul decupajului în secvențe și microsecvențe: acte, tablouri, scene (cf. AUL, 255), dar și prin relevarea indicilor de temporalitate prezenți în începutul și finalul piesei, în indicații de decor, costum, eclairaj, joc sau în ceilalți "determinanți din text" (AUL, 220). Cel dintâi semnificant al T teatral este spațiul scenic.

T capătă însă o deosebită pregnanță în analiza textului romanească. Prezența elementului temporal devine, în concepția lui E. A. Forster și N. Frye, trăsătura definitorie a romanului, în comparație cu alte genuri practicate anterior. Pentru toți criticii de orientare formalistă, romanul este "discursul însuși al T" (Julia Kristeva), "un ansamblu de valori temporale" (A. A. Mendilow), modul său de existență fiind "esențialmente temporal" (G. Genette). Spre deosebire de pictură și sculptură – arte spațiale – literatura, ca și muzica, este o artă a succesiunii și a mișcării. "T este mediul narațiunii, ca și al vieții" (WHC, 100). Georg Lukács arăta, în 1920, că romanul, în raport cu epopeea și cu drama, este un "ilimitat discontinuu"; el trebuie interpretat ca "transformare". T, "purătorul înaltei poezii epice a romanului" (GLT, 127), are o "potență creatoare de schimbare" (GLT, 130).

Tocmai această concepție despre roman – văzut ca o metamorfoză – face din T o dominantă structurală, un adjuvant al narațiunii, care permite acțiunii să progreseze. "Povestirea nu poate fi decât temporalizată, bazată pe semnificația unui eveniment" (CGP, 98).

O primă funcție a T – foarte evidentă în romanul realist – este cea de semnălizare a istoriei. Există astfel, o primă inscripție, aflată, de obicei, în incipitul textului, care identifică povestirea, o

marchează, o fixează. Alături de inscripția spațială, ea este chemată să garanteze veracitatea ficțiunii, să creeze iluzia realistă, să producă "efectul de real" (R. Barthes), dar și să valorifice celelalte elemente narative. Rolul acestui "prag temporal" este preluat de alte "semne" cu care este presărat textul și care temporalizează în continuare istoria sau o situează, prin punctări și indicații cronologice precise. După opinia lui Charles Grivel, temporalizarea este o activitate textuală complexă, o "camuflare a romanescului din roman" (CGP, 100), care autentifică fabula și creează efectul de suspans. Totodată, ea justifică textul și orientează lectura, realizând sensul urmărit de romancier.

Cercetătorul german Harald Weinrich (cf. HWT, 117) evidențiază o altă funcție, cea de punere în relief, cu ajutorul unei rețele de asociații metaforice sau prin jocul timpurilor verbale.

Adevăratul rol structural al T apare însă în decuparea și montajul romanului, în arhitectura lui, care asigură organizarea materiei narative și coeziunea sa semantică. Răsturnări de cronologie, transgresiuni ale ordinii, contorsiuni narative, accelerări sau încetiniri de ritm, eliminări de fapte, anticipări sau întoarceri în trecut, contrapunctul sau alternanța dintre timpii "puternici" și cei "slabi" ai romanului afirmă virtuțile compoziționale ale acestui "obiect romanească suveran" (M. Zérafra).

T reprezintă și o importantă clasă a discursului narativ, iar sistemul relațional al diverselor sale categorii compune problematica temporală a povestirii: opoziția T – logică, repartitia timpurilor gramaticale, raporturile de durată, ordine și frecvență.

S-a stabilit, în primul rând, distincția între două mari nivele temporale înscrise în text. Există, pe de o parte, un T al ficțiunii sau al aventurii, un T produs de text, cu un caracter pluridimensional (T cosmic, geologic, psihologic, istoric, mitic, legendar). Pe de altă parte, există un T al narațiunii sau al scriiturii – care este

un T al discursului – cu un caracter unidimensional. Aceste două nivele au mai fost numite: T enunțului și T enunțării narative, T semnificatului și cel al semnificantului, *erzählte Zeit* și *Erzählzeit*, T acțiunii și T textului. Celor două axe fundamentale li se adaugă un al treilea T, T lecturii sau al percepției textului. Acesta a devenit important datorită reliefului pe care l-au căpătat, în cercetările din ultimele două decenii (teoria comunicării, estetica recepției), cititorul-destinatar al mesajului din opera artistică – experiența sa de lectură și, implicit, durata acestei lecturi. Aceste trei temporalități – între care pot să apară și forme de discordanță sau decalaje – alcătuiesc T interne (cf. ODD, 40). Lor le corespund, simetric, trei T externe: T istoric, T scriitorului, T cititorului.

Apresiasi textului literar ca un tot structural explică și corelațiile necesare între T și alte componente ale situației narative de bază a romanului: spațiu, narator, personaj.

Prima conexiune care se impune este aceea sinteză clasică din filozofie, T-spațiu, care constituie cadrul narațiunii sau "cosmogonia romanesă" (JKT₁, 98). Spațiul și T sînt "două claviaturi pe care opera literară se construiește și se citește, potrivit unei întregi game de întinderi și de durate variabile" (JRF, XIV). Dacă elementul spațial este specific unei realități exterioare și poate fi ușor convertit în literatură, "în percepție și reprezentări concrete", cel temporal aparține, în primul rînd, conștiinței și poate fi cunoscut, mai ales, "sub formă conceptuală" (KHL, 120). Legătura T-spațiu devine realizabilă, în roman, prin limbaj, care acționează ca o adevărată structură organizatorică; ea contribuie la spațializarea T, la sesizarea lui "ca parcurs, ca traiect" (MBE₁, 119). Potrivit teoriei relativității, T este cea de a patra dimensiune care desăvîrșește spațiul; în viziunea mai multor filozofi, el are o esență calitativă spațială, fiind o "întindere în profunzime" (GPH₂, 201). M. Bahtin a introdus în teoria literară ter-

menul *cronotop* (împrumutat din științele matematice), pentru a sublinia "conexiunea esențială a relațiilor temporale și spațiale valorificate artistic în literatură" (MBL, 294).

Raporturile T cu naratorul, care are rolul de a ordona discursul ca un proiect central, aduc în discuție problema focalizării, a modificării punctelor de vedere, ca și cea a "poziției temporale a instanței narative în raport cu istoria" (GGF₃, 223). De exemplu, în romanul la persoana I, durata istoriei nu există decît în funcție de focarul narațional, de perspectiva unui personaj privilegiat, care asigură și coerența temporală a povestirii. În romanul epistolar, operă caracterizată printr-o compoziție polifonică, focalizarea multiplă, încrucișarea vocilor narative explică variațiile permanente ale T verbale.

Relația cea mai complexă rămîne totuși cea cu personajul. T povestirii – T al existenței trăite – înregistrează mișcările afective ale romanului, traduce psihologia eroilor, cărora le dă o stabilitate. Acest rol al T – devenit "o categorie morală și estetică a ființei" (MZR, 79) – este precumpănitor în "romanul-dramă" (după formula lui Edwin Muir) și în "romanele destinului" (Jean Pouillon), cum ar fi romanul personal romantic, Bildungsroman-ul sau, în secolul al XX-lea, operele lui Faulkner. Spre deosebire de acestea, romanul social sau de acțiune este condus de ideea de spațiu. Ca o formă romanesă intermediară, poate fi semnalat romanul-cronică. "Individualitatea psihologică a personajului se lovește de mișcarea ineluctabilă a istoriei", iar "T intern" este supus "legilor T extern" (MZR, 45). Tot aici intervine și problema retrospectivității – "voiaj temporal" (Jean Ricardou) –, a disoluțiilor memoriei și a fragmentarismului duratei. Trecutul subiectiv devine o dimensiune interioară a personajului, iar memoria o adevărată sursă narativă. Explorarea amintirilor, coborîrea în T către eul profund înseamnă o afirmare

plenară a personalității, o întoarcere spre esența ființei.

Coordonata temporală continuă să fie privită astăzi ca o referință estetică dominantă pentru arta romanului, iar narațiunea însăși a devenit "creatoare de T" (Alain Robbe-Grillet, în Ent, 260). Totuși acesta nu mai constituie, pentru reprezentanții Noului roman, "agentul" și "măsura destinului" (ARN, 168) ca în literatura secolului al XIX-lea. În această "civilizație a imaginii" (GME, 22), cum a fost denumită epoca actuală, spațiul începe să ocupe locul predominant în povestire; el este actorul principal al narațiunii, iar gîndirea contemporană tinde să se spațializeze. Prin producțiile sale majore, literatura a contribuit însă întotdeauna, în mod substanțial, așa cum subliniau și participanții la Decada de la Cerisy-la-Salle, din 1964 (cf. *Entretiens sur le temps*) la o îmbogățire a posibilităților noastre de a înțelege T.

Cf. TEMPORALITATE; DURATĂ; CRONOLOGIE; DIACRONIE; ROMAN; SPAȚIU; PERSONAJ; NARATOR.

Etim. Din lat. *tempus*.

ASr

TRANSRETORICĂ

(f: TRANSRHÉTORIQUE; s: TRANSRETÓRICA)

Termenul T apare la retoricienii din grupul μ: "Retorica, în calitate de studiu al structurilor formale, se prelungește deci, în mod necesar, într-o T, care este tocmai ceea ce se numea odinioară a doua Retorică sau Poetica. Tocmai ei îi revine sarcina de a explica efectul și valoarea acelor cuvinte modificate pe care le rostesc poeții și, în primul rînd, de a determina ce procent de modificare este compatibil nu numai cu buna funcționare a figurii, ci și cu accepta-

bilitatea sa de către conștiința estetică" (JDR, 27).

T tinde așadar spre "recunoașterea existenței unui «cod al conotatorilor» și pare să convergă cu ceea ce J. Cohen numește «apariția chipului patetic al lumii»". Deocamdată, T este confruntată cu destule chestiuni nerezolvate – avînd în vedere că deși există "o literatură considerabilă" despre așa numitele "categorii" estetice (grațios, tragic, comic etc.) "tentativele de sistematizare" apar încă "derizorii".

JDR a încercat să schițeze, fie și ca "ipoteză de lucru", un început de T, de "studiu sistematic al *ethos*-ului figurilor". Elementele acestei T sînt reunite în capitolul "Aproximare a fenomenului *ethos*-ului" (JDR, 145-156).

Cf. ETHOS; POETICĂ; RETORICĂ; ESTETICĂ; TRAGIC; COMIC; UMOR.

Etim. Din fr. *transrhétorique*.

VPn

TROP

(e: TROPE; f: TROPE; g: TROPUS; i: TROPO; r: TROP; s: TROPO)

Pentru majoritatea retoricienilor – vechi sau noi – T este o figură de substituție semantică, o abatere de la vorbirea obișnuită, prin care un cuvînt sau o expresie înlocuiește un alt cuvînt – noul sens figurat substituindu-se sensului propriu al cuvîntului.

În sistematizarea metabelor de către neoretoricienii din Liège, T tradiționali se regăsesc, în ansamblu, în categoria *metasememelor* (JDR, 91).

După cum arăta unul dintre ultimii adepți ai vechii retorici, T "constă în a face să devieze, în a deturna un cuvînt de la semnificația sa proprie, în a face să i se schimbe sensul tradițional și fixat de uz". T "atinge un singur cuvînt; dar cuvîntul acesta nu-și capătă semnifi-

cația figurată decât în țesătura discursului: dacă ar fi izolat, devierea nu ar mai avea loc sau nu ar mai fi înțeleasă... Așadar, T nu face figură prin el însuși, izolat, ci prin relațiile sale logice și mentale" (ACR, 481-482).

Aristotel – care nu folosea acest termen – îngloba T sub numele generic de "metaforă". La romani, T sînt cunoscuți sub numele de *tropi*, *mores*, *modi*, iar Cicerone trata această figură ca pe o *immutatio verborum* (=substituire a cuvintelor) (ACR, 481). T – spune, la rîndul său, Quintilian – "este mutarea iscusită a unui cuvînt sau a unei expresii din înțelesul său propriu într-un alt înțeles...unii T sînt întrebuințați pentru sens, alții pentru ornament"; ei "modifică nu numai forma cuvintelor, ci și a ideilor și a armoniei stilului"; T "cel mai frecvent și cel mai frumos" este "*translatio* (transpunerea sensului), denumită în grecește *metaforă*" (QUO², 356).

Un *Tratat despre tropi* bazat pe această tradiție clasică și datorat lui Dumarsais a circulat în învățămîntul francez din sec.XVIII; inconsecvențele lucrării l-au determinat pe P.Fontanier s-o amendeze începînd din 1818. Ulterior, el realizează o "tropologie" personală al cărei merit principal constă în încercarea unei taxinomii mai unitare. Sub titlul *Figures du discours*, opera lui Fontanier a fost republicată în 1968 de către G.Genette care îi atribuia autorului merite de înnoire asemănătoare, pe un alt plan, celor ale lui F.de Saussure. Pentru Fontanier, "T sînt anumite sensuri, mai mult sau mai puțin diferite de sensul primitiv, pe care le oferă, în exprimarea gîndirii, cuvintele aplicate unor noi idei. Cunoașterea acestor sensuri presupune deci, cu necesitate, cunoașterea raportului între expresie și gîndire" (PFF, 27).

P. Ricoeur a remarcat că teoria lui Fontanier, bazată pe cuplul "idee-cuvînt" acordă prioritate ideii și gîndirii asupra cuvîntului, după cum dă prioritate cuvîntului asupra propoziției; însă o teorie a propoziției ar fi putut echilibra această "domnie a cuvîntului" (PRM₁,

86-90). Această poziție a lui Fontanier reprezintă "una din paradigmele cele mai persistente ale culturii occidentale clasice", observa și Tzv.Todorov; "gîndirea este mai importantă decât expresia ei...spiritul e mai important decât materia, interiorul decât exteriorul".

Ceea ce face totuși din construcția lui Fontanier o "capodoperă de inteligență taxinomică", după opinia lui G. Genette, este faptul că "unitatea tipică" pe care o adoptă nu este T ci *figura*; acestei unități i se subordonează și T și non-T – figura însemnînd o deviație, o "îndepărtare de la ceea ce ar fi fost expresia simplă și comună". Acest merit al lui Fontanier îi apare însă lui P. Ricoeur destul de relativ, pentru că, într-un mod "ciudat", T intervine în opera retoricianului și ca o clasă printre altele și ca o paradigmă; Fontanier "a trebuit să se mulțumească să reorganizeze întregul cîmp al retoricii figurilor în funcție de cea a T și să numească «figuri non-tropi» toate celelalte figuri; T rămînea astfel conceptul tare, iar figura, conceptul slab. Retorica nouă își propune explicit să construiască noțiunea de T după cea de figură, și nu invers, și să edifice direct o retorică a figurilor" (PRM₁, 216); este tocmai ceea ce realizează Grupul μ la un nivel superior, generalizînd "împătrita modalitate" quintiliană și făcînd-o operatorie atît la nivel de cuvînt și frastic cît și la nivel transfrastic.

În sistematizarea realizată de Fontanier, speciile de T sînt distinse pornindu-se de la felul în care aceștia "au loc"; există astfel T "într-un cuvînt", care sînt T de semnificație și care pot fi de trei feluri: "prin corespondență" (=metonimii), "prin conexiune" (=sinecdocă), "prin asemănare" (metafore) – și există T "de mai multe cuvinte, denumiți impropriu T", care sînt "T de expresie" și care pot fi tot de trei feluri: expresie "prin ficțiune" (=personificare, alegorie ș.a.), "prin reflecție" (=hiperbolă, litotă ș.a.), "prin opoziție" (=preterție, ironie ș.a.).

O caracteristică a T propriu zis asupra căreia insistă P. Fontanier este cali-

tatea sa de figură "liberă" și nu de constrîngere; T este numai acela care se substituie unui termen existent și nu metafora sau metonimia utilizate pentru a denumi realități lipsite altfel de nume; în asemenea cazuri, vorbim nu de T ci de "catachreză".

"O retorică modernă nu ar trebui să se mărginească la indicațiile care permit fabricarea unei figuri; ea ar trebui s-o studieze mai ales din punct de vedere psihologic, să vadă ce se întîmplă în sufletul cititorului în clipa în care figura pătrunde în el, cum se descompune ea acolo, dezvoltînd o energie care mișcă sensibilitatea, într-un cuvînt, cum acționează ca să provoace în noi acea uimire care e un *efect* al artei", scria H. Morier în prefața la prima ediție a HMR – lucrare de mare acuratețe și minuție. La a doua ediție (1975), autorul ia act de clasificarea figurilor propusă între timp de retoricienii din Liège, dar persistă în propria direcție analitică, preferînd unui efort de taxinomie unitară, o enumerare cvasi-exhaustivă a formelor, deoarece "cunoașterea categoriilor nu ne scutește de cunoașterea figurilor particulare". Dar cu toate că Morier ține să pună în lumină, în primul rînd, "puterile" figurilor, el e constrîns și la unele clasificări, pentru care adoptă criteriul "procedee-lor". Astfel, majoritatea T din clasificarea lui Fontanier (adică cei "de semnificație": metonimia, sinecdocă, metafora și cei "de expresie": personificarea, hiperbola, litotă, ironia) pot fi regăsiți la HMR în categoriile de "apropieri" (=metaforă, metonimie, sinecdocă – dar și comparația, alegoria etc.) și "abateri" (ironie, hiperbolă, litotă ș.a.). Categoriile de "procedee" stabilite de H.Morier sînt însă destul de elastice, așa încît un același T poate oscila, datorită nuanțelor, între mai multe subclase.

Noua retorică, ilustrată de Grupul μ , a oferit și cea mai coerentă clasificare a T, tratați – în ansamblu – ca metaseme, deci ca o categorie de metabole gramaticale operînd asupra conținutului semantic. Astfel, în funcție de cele trei

operații substanțiale, T-metasemele pot fi realizați: I= prin suprimare (sinecdocă, comparații, metaforă în *praesentia*); II= prin adjoncțiune (sinecdocă, antonomază particularizantă ș.a.); III= prin suprimare-adjoncțiune (metaforă în *absentia*, metonimie, oximoron).

Ca și mai vechea retorică (de ex.: ACR) și cea nouă insistă că pentru a percepe marca T, adică "abaterea" sa, "trebuie să ne plasăm numaidecît pe un plan sintagmatic, adică să plecăm de la un context lingvistic și/sau extralingvistic" (JDR, 95). Importanța aceluiași "context semnalizator" al deviației a fost accentuată și de H.Plett care îl denumește factorul K ce luminează raportul dintre substituit (=T) și substituend (=nomen proprium); cu cît K este mai concret, "cu atît mai univoc poate fi aflat și substituendul" (HPT, 292).

Pe de altă parte, V.P.Grigoriev a atras atenția că T "nu sînt echipotenți", că "în regulile lor de combinare există limite caracteristice fiecărei perioade a evoluției literare"; diferă atît structura cît și "greutatea specifică" a T, după cum diferă și "ideovocabularele poetice asupra cărora se extinde acțiunea T" (LCT, 351).

Cf. TROPOLOGIE; FIGURĂ; METABOLĂ; METASEMEM; OPERAȚIE RETORICĂ.

Etim. Din fr. *trope*; din gr. *trópos* (prin lat. *tropus*) = "întorsătură", "manieră de exprimare".

VPn

TROPOLOGIE

(e: TROPOLOGY; f: TROPOLOGIE; g: TROPOLOGIE; i: TROPOLOGIA; r: TROPOLOGHIA; s: TROPOLOGÍA)

T înseamnă studiul limbajului figurat al tropilor. Termenul apare de ex. în operele retoricilor greci editate de L.Spengel după 1853.

Firește „știința T» care s-a numit cândva *leporie* nu acoperă tot câmpul retoricii” (JDR, 11); „leporia” derivă din latinescul *lepos* = grație, plăcere, farmec, rafinament, spirit.

Un istoric util al T (care este concomitent și unul al sfârșitului retoricii de tip clasic), cu discutarea varietății criteriilor de clasificare a tropilor, precum și a raporturilor dintre figuri și tropi, de la Dumarsais (1730) până la Fontanier (1830), a fost realizat de Tzv. Todorov (TTS₁, 110-172). El pune decăderea T și a retoricii, în esență, pe seama unor schimbări ideologice: abolirea ideii de „normă” și depășirea raționalismului prin empirism, în cadrul romantismului.

T a fost considerată și de G. Genette ca o cauză a declinului retoricii (GGrCo, 16/70), întrucât reprezenta una din fazele principale ale „reducerii progresive a domeniului său.” Rezumând opiniile lui Genette, PRM₁, 81 arată: „...cu începere de la greci, retorica s-a redus... treptat la teoria elocuției, prin amputarea celor două părți principale ale sale, teoria argumentației și teoria compoziției; la rându-i, teoria elocuției, sau a stilului, s-a redus la o clasificare a figurilor, iar aceasta la

o teorie a tropilor; T însăși nu a mai acordat atenție decât cuplului constituit din metaforă și metonimie...”. Reacția lui Genette fiind „îndreptată împotriva dictaturii metaforei” – ca abuz restrictiv al T moderne – PRM ține să demonstreze că adevărata problemă „nu este de a restaura spațiul retoric primitiv”, ci „de a înțelege într-un nou mod funcționarea însăși a tropilor”, care a fost afectată de o „eroare inițială”, provocată de „dictatura cuvântului în teoria semnificației” (PRM₁, 81) – ceea ce a putut conduce, la rândul său, la o teorie a tropilor (în speță, a metaforei) „ca ornament”.

Paul Ricoeur va argumenta în sensul că „opacitatea cuvintelor implică o altă referință și nu o referință nulă” (PRM, 230) – concepție care caută să contribuie la reabilitarea tropilor (începând cu metafora) și, indirect, a poeziei (PRM₁, 485-487), salvându-i de la simplificările datorate teoriilor ce se bazau doar pe „substituție și asemănare”. Pe această linie, PRM₁ dă curs unor idei prezente în JCP.

Cf. TROP; FIGURĂ; METABOLĂ; STILISTICĂ; RETORICĂ.

Etim. Din fr. *tropologie*.

VPn

VERS LIBER

(e: FREE VERSE; f: VERS LIBRE; i: VERSO SCIOLTO, VERSO LIBERO; r: VO-L'NÎI STIH, SVOBODNÎI STIH; s: VERSO SUELTO, VERSO LIBRE)

Prin natura sa, VL cedează greu încercărilor de încadrare într-o definiție, el promovând varietatea, contrară oricărui canon inflexibil. S-a ajuns astfel la afirmarea individualității exclusive a fiecărui exemplar de VL: „Analiza VL nu trebuie să caute să stabilească o formulă generală, ci trebuie să găsească forme particulare (...) deoarece VL se bazează pe încălcarea tradiției, este inutil să căutăm o lege rigidă, care n-ar admite excepție” (I. Tinianov; cf. MPL, 176-177); mai aproape de noi, HMC susține că „definiția sa nu mai poate fi formală (...), VL nu poate fi judecat conform legii ordinii, care îl situează în dezordine” (HMC, 603). Într-adevăr, primele experimente conștiente de VL erau resimțite ca aplicații ale „ritmului personal” al poetului (Francis Viélé Griffin, prefața la vol. *Joies*, 1889), ale „cântecului din sine însuși” (Gustave Kahn, cf. HMC, 603). Teoretic, termenul își făcea apariția în a

două jumătate a sec. al XIX-lea, cu toate că, în fapt, fenomenul e foarte vechi; orice formă de dezordine în ritmul admis – de pildă în dodecasilabul tetrametru francez – ori în rimele obișnuite sînt, dintotdeauna, VL (MGP, 70); în plin clasicism, unele specii ușoare, ca fabula, comedia în versuri ori madrigalul, erau scrise în versuri heterometrice, cu rime amestecate (HMR, 1116; pentru domeniul rus, V. Jirmunski, cf. MPL, 238); mai îndepărtați în timp, psalmii, ditirambii corali și versul popular au trecut și ei drept strămoși ai VL din ultimul secol (cf. VSV, 7-23).

În general, caracterizările referitoare la VL simbolist pleacă de la definirea negativă a versului clasic, fapt observat de mulți cercetători, printre care B. Tomașevski (cf. MPL, 195). Prin urmare, spațiul de autonomie al VL apare constrîns în limitele unor grade de libertate: VL ale lui Block, de exemplu, sînt mai depărtate de cele ale lui Maiakovski decît de versurile tradiționale ale lui Fet (B. Tomașevski; cf. MPL, 175), (reluat în 1928; cf. MPL, 195). Referindu-se la VL mai mult ca elan decît ca împlinire, H. Jacquier afirmă că el „tinde intenționat spre un amorfism metric total (structură

metrică de grad zero), dar (...) de fapt, se găsește încă, de cele mai multe ori, la un stadiu evolutiv mai mult sau mai puțin înaintat de eliberare în raport cu sistemul de constrângeri al versului tradițional" (cf. LGV, 331).

Dincolo de această optică graduală, independența VL față de metrul clasic a fost văzută din perspective precise, de cele mai multe ori complementare. Cea mai evidentă libertate, în noua formulă, a fost aceea privitoare la lungimea versului, care nu mai apare constrinsă de vechea izometrie, ci devine un "sistem metric variabil" (I. Tînianov; cf. MPL, 572). "Adăugată independenței rimei și ritmului, această tratare dezinvoltă a proporției versului constituie trăsătura generală admisă a VL, dacă nu chiar cea mai importantă" (cf. MGP, 70). În privința rimei, libertățile luate merg de la ireverența față de schemele tradiționale, pînă la înlocuirea cu asonanța și dispariția ei. Uneori condiția din urmă apare ca esențială VL, caracterizat ca "absență a rimei (...), prezență a non-rimei, a rimei minus" (ILS, 150).

Emanciparea dimensiunii versurilor și cea a rimei conduc spre o a treia definire a VL ca nouă organizare sintactică. După V. Jirmunski, fundamentală este nu "folosirea mai liberă a principiului metric (...), ci folosirea mai liberă a normelor compoziției". De aici, fluctuațiile – determinate sintactic și tematic – în proporția versurilor, perioadelor și strofelor, efectul depinzînd de "dispunerea artistică a seriilor sintactice" (cf. MPL, 238). Apropiată de aceasta este concepția lui H. Jacquier, după care VL se definește ca "unitate sintetică a discursului" (cf. LGV, 331). O altă optică aduce însă în primul plan factorul ritmic, mai puțin evident la nivel grafic decît cele trei anterioare. Oponîndu-se explicit lui Jirmunski, B. Tomașevski distinge astfel, după "caracterul impulsului ritmic", trei clase de VL: cele cu o "dominantă metrică", scrise pe un "motiv" de amfibrah, de pildă, de iamb sau de troheu; de altă parte, "compoziția în mo-

zaic" admite versuri cu norme diferite, resimțite ca atare din lectură; în sfîrșit, anumite VL țin nu de ritmurile versurilor regulate, ci de un "principiu autonom de construcție" (MPL, 195-196). Puțin înaintea lui Tomașevski, un alt reprezentant al formalismului rus, I. Tînianov, situa de asemenea factorul ritmic la baza gestului liberator al versului: prin "nerezolvarea pregătirii dinamice", VL animă vechiul sistem prozodic automatizat, încît "versul nu este determinat de interacțiunea sistematică dintre factorii ritmului (adică de parametrii maximali), ci de orientarea spre sistem, de principiul acestuia (decî de parametrii minimali)" (cf. MPL, 538-539). Ca urmare a apariției VL, diferența dintre vers și "proza ritmată" nu mai corespunde celei dintre limbajul sistematic și cel nesistematic, ci unei deosebiri echivalente a rolului funcțional al ritmului în fiecare din cele două cazuri (MPL, 545). Mai tîrziu, N. Frye a separat "al treilea ritm" – al VL – de altele două, al prozei și al poeziei (cf. HMC, 603). Nu numai constituția grafică, dar și ritmul propriu al VL, îl deosebesc pe acesta de proză. În general, "cu cît în forma versificată se găsesc mai puține elemente care disting versul de proză, cu atît trebuie să se deosebească mai limpede că nu e vorba de proză, ci de vers" (J. Hrabak; cf. ILS, 160).

Cele mai multe concepții înțeleg să concilieze aspectele diverselor libertăți – cea a dimensiunii versului, a rimei, a sintaxei și a ritmului – privilegiind totuși unul sau două dintre ele. Tînianov, care pune înaintea de orice principiul ritmic, admitea că VL este nu numai un "sistem metric variabil", ci și "la fel de 'variabil' din punct de vedere semantic" (MPL, 572). Pentru VL românesc, L. Găldi a descifrat "cel puțin patru varietăți, după criteriul combinat al ritmului și rimei: VL este iambic rimat, iambic nerimat, rimat neiambic sau nerimat neiambic" (LGV, 331-334). Îndeobște însă, cum s-a văzut, prin însăși înfrățirea pe care o presupune, VL se

lasă greu cuprins în șabloane. S-a precizat uneori, în acest sens, că VL ar fi o "antinomie logică" (Boris Unbegaum; cf. ILS), o "noțiune contradictorie" (ODD, 244). Într-atît este asociat termenul de vers cu sistemul prozodic tradițional, incompatibil cu libertatea, încît ODD afirmă că, dacă absența metrului e definitorie, VL nu e decît o "proză lirică, în care impresia de poezie e produsă de elemente semantice și gramaticale", și invers, dacă există o organizare metrică, ea nu se supune canoanelor clasice și face din VL o "proză ritmată"

(ODD, 241). Într-o viziune mai largă, care nu face din vers apanajul exclusiv al normelor tradiționale – norme care permiteau însă anumite licențe definibile ca VL –, termenul rămîne util, mai cu seamă în ordine istorică, raportat la revoluția provocată de simbolism în expresia poetică.

Cf. RITM; VERS; VERS ALB; VERSIFICATIE.

Etim. Din fr. *vers libre*.

MCp

LISTA TERMENILOR

care ar urma să figureze în forma definitivă a Dicționarului*

Abatere; Absurd; Academic; *Academism* (CDm); Accent; accent antitetice, de efuziune, dinamic...; Acronie; Act de limbaj; act ilocuționar; act perlocuționar; Actant; *Acțiune* (MCp); Activitate structurală; Acumulare; Adecvare; *Adjonctiune* (VPn); Adjuvant; *Afabulație* (CDm); Agent; agent involuntar, voluntar...; Agon; *Agramaticalitate* (CDm); *Alegorie* (MCp); Alexandrin; Alienare; *Aliterafie* (MPv); Alteritate; Aluzie; Ambiguitate; Ambreiaj; ambreiaj retoric; *Ambreior* (MPv); Amfibologie; *Amplificare* (CDm); Anacolut; *Anaforă* (MCp); Anagramă; Analepsă; Analiză; Analiză componentială, semantică, semiotică...; Analiză structurală, transformațională; Analogie; *Anecdota* (CDm); Antagonist; *Anticlimax* (CDm); *Antifrază* (CDm); Antiliteratură; *Antimetabolă* (MCp); Antiroman; Antiteatru; Antiteză, Antitrop; Apolinic; apolinic/dionisiac; Arbitrar; Argou; Argument; Arhetip; Arhilexem; arhilexie, Arhitext; Arlechinadă; Armonie imitativă; Artă; Artă poetică; *Articulare* (MJn); Artistic; Artisticitate; Aserțiune; Asimbolie; Asindet; Asonanță; Atmosferă; Autenticitate; *Autobiografie* (ASr); Autodiegetic; Autoportret; Autor; autor implicat, implicit; Autoreferențialitate; Autoreflexivitate; Autotelic; autotelism; Avangardă; Avantext; *Aventură* (MPv);

Baroc; *Basm* (PSP); *Biografie* (ASr); Biunivocitate; Burlesc;

Cadență; *Calambur* (MPv); Canal; Capodoperă; Caracter; Caracterizare; Catachreză; Catalectic; catalectică; Catalexă; Cataliză; Catastrofă; Categori

narative; Catharsis; Cenzură; Chiasm; Cîmp; Cîmp semantic, semiotic, stilistic; cîmp transformațional; Cititor; Claritate; Clasem; Clasic; Clauzulă; *Climax* (CDm); *Clișeu* (CDm); Cod; Cod teatral; Coerență; Coerență pragmatică, semantică, sintactică, textuală; Colaj; Comedie; comedie a umorilor, de idei, de intrigă...; Comentar; Comic; *Comparație* (MPv); Comparatism; Comparativism; Competență; Compoziție; Comunicare; Comunicare teatrală; Comutabilitate; Comutare; Concept; Concept operator; Conciziune; *Condensare* (MJn); Conector; Conflict; Confluență; *Conotație* (IPp); Constantă; Constituire pragmatică, semantică, sintactică a textului; Constrîngere; Contaminare; *Context* (CDm); Contextualism; Conținut; Contract; Contradicție; Contrast; Convenție; Corespondențe; *Corpus* (MJn); Creație; Creativitate; *Critică* (SAv); Critică a ideilor literare; Critică a artiștilor, biografică, filosofică...; Critică literară; Critică a limbajului, pragmatică; Critică a textului; Critică psihanalitică; Critică teatrală; Criză; *Cronologie* (ASr); Cupă; Curent literar; *Cuvînt* (MPv);

Dadaist; Decadent; Deceptiv; Decodaj; Deictic; Deixis; Delimitare pragmatică, semantică, sintactică a textului; Denotație; *Derivare* (CDm); Derivare textuală; Deschidere; Descriere; Destinatar; Destinatar; Devianță; Deviație; deviație estetică, grafemică, lingvistică...; Dezambiguizare; Deznodămînt; *Diacronic*; *Diacronie* (ASr); Dialog; Dialogism; Diegetic; Diegeză; Diferență; diferență comunicativă, de intensitate; *Discret* (MJn); Discurs; Discurs imediat; Discurs indirect liber; *Discurs narativizat, reproduc, transpus* (ACI); Discurs poetic; Discurs teatral; Diseminare; Disforie; Disonanță; Distanță; Dramă; Dramă a destinului, bulevardieră, burgheză...; Dramaturgie; *Durată* (ASr);

Echivalență; echivalență grafemică, morfologică, sintactică...; Echivoc; Efect; Efect de sens; Elipsă; Elocuțiune; Elocvență; Emblemă; Emițător; Empatie; *Entropie* (MCp); Enunț; Enunț teatral; Enunțare; Enunțare teatrală; Epic; Epică; Epifanie; Epiforă; Epigraf; Episod; Epitet; epitetic; Epos; Ermetism; Eroare; *Erou* (ASr); Eseu; Estetic; Estetism; Etos; Eu al scriitorului, biografic, creator, impersonal...; *Eufemism* (CDm); Eveniment; Existențialist; Exordiu; Expansiune; Expozițiune; Expresem; Expresie; Expresivitate; Extensiune semantică, sintactică a textului; Exteroceptivitate; Extradiegetic;

Fabulă (LCT); Fantasmă; Fantastic; Fantezie; Fatrație; Fem; Fenotext; Fenomenologic; Ficțiune; *Figurabilitate* (VPn); Figurat; figurativ; *Figură* (VPn); Flashback; *Flux al conștiinței* (ASr); Focalizare; *Fonem* (MPv); Formă; Formă a conținutului; a expresiei; Formă teatrală; *Formă-sens* (IPp); Formalism; Formalizare; Formant; Frază; *Funcție* (MCp); *Funcții ale limbajului* (IPp); Funcție narativă;

Gen; gen literar; Generare; Geniu; Genotext; Gestualitate; Grad zero; Gradație; Graf; Grafem; Grotesc;

Hermeneutică; Heterodiegetic; Hibris; Hifologie; *Hiperbolă* (MCp); Hipertextualitate; Hiposemn; Homodiegetic; Humorescă;

* Termenii în italice apar în volumul de față.

Icon; Iconicitate; Ideologem; Idiolect; Idiolect; Iluzie romanesă; Iluzie teatrală; Imaginație; Imagine; imagine abstractă, artistică, plastică...; Imitație; Inconștient; Index; Indice; Inefabil; Influență; Informant; Informație; *Ingambament* (MCp); *Insolitare* (LCt); Inspirație; Interpretare; Intertext; *Intertextualitate* (CDm); *Intonație* (MPv); Intradiegetic; Intrigă; Invariant; Invențiune; Ironie; Ironie; Ironie romantică; Istorie; Izocronie; Izodiegetic; Izoglosă; Izomorfism; Izotopie;

Început; Închidere;

Joc de cuvinte; Jurnal; *Jurnal intim* (ASr);

Laitmotiv; *Lectură* (MMs); *Lectură critică*, intertextuală, plurală...; *Legendă*; *Lexem*; *Lexie* (MMs); *Limbă*; *Limbă literară*; *Limbaj*; *Limbaj poetic*; *Liric*; *Lirică*; *Literalitate*; *Literaritate* (CDm); *Literatură*; *Literatură comparată* (MMs); *Literatură fantastică*; *Literatură științifico-fantastică*; *Litotă*; *Locutor*;

Marcă; *Mască*; *Matrice* (CDm); *Metabolă* (VPn); *Metafonă* (VPn); *Metaforă*; *Metagraf* (VPn); *Metalepsă*; *Metalimbaj*; *Metaliteratură*; *Metalogism* (VPn); *Metaplasma* (VPn); *Metasemem* (VPn); *Metataxă* (VPn); *Metodă*; *Metodă comparativă*, structurală, transformațională; *Metode critice*; *Metonimie*; *Metrică* (LCt); *Metru*; *Mimesis*; *Mit*; *Mitem*; *Mitic*; *Mitologem*; *Mitologie*; *Modalitate*; *Model*; *Modern*; *Modernism*; *Modernitate*; *Monolog interior*; *Morfem*; *Morfologie*; *Motiv*;

Naratar; *Narațiune* (SPv); *Narativ*; *Narativitate*; *Naratologie*; *Narator*; *Naturalist*; *Necreditabilitate*; *Negație*; *Negativ*; *Negativitate*; *Neoretorică* (VPn); *New Criticism*; *Nivel*; *Nombrant*; *Normă*; *Noua critică*; *Noul roman*; *Nucleu*; *Nume propriu*; *Nuvelă*;

Obiect; *Obiect estetic*; *Obiect teatral*; *Obiectivitate*; *Ocurență*, *Omnisciență*; *Omonim*; *omonimie*; *Onirologie* (MMs); *Operă*; *Operă literară*; *Operație retorică* (VPn); *Opozant* (PSP); *Oraltate*; *Originalitate*; *Orizont de așteptare*; *Oximoron* (MCp);

Pact autobiografic (ASr); *Paleoretorică* (VPn); *Palimpsest*; *Pamflet*; *Parabolă*; *Paradigmă*; *Paradigmă semantică*; *Paradigmatic*; *Paradox*; *Parafrază*; *Parataxă* (MCp); *Paratext*; *Parcurs*; *Parcurs generativ*; *Parcurs narativ*; *Parodie*; *Partitură textuală*; *Pastișă*; *Pattern*; *Peisaj*; *Performanță*; *Performativ*; *Perifrază*; *Perioadă*; *Peripeție*; *Permutare* (VPn); *Persoană*; *Persona* (ASr); *Personaj* (ASr); *Personaj dramatic*; *Perspectivă*; *Pertinență*; *Picaresc* (PSP); *Picior metric*; *Plagiat*; *Pluriizotopie*; *Poantă*; *Poem*; *Poetic*; *Poetică* (ACI); *Poetică istorică*; *Poetică lingvistică*; *Poetică teatrală*; *Poeticitate*; *Poezie* (SAv); *Poietică*; *Polisemie*; *Polisindet*; *Portret*; *Postmodern*; *Poveste* (PSP); *Povestire*; *Povestire cu cadru*; *Povestire fantastică*; *Pragmatic*; *Pragmatică*; *Pragmatică a textului*; *Predicat*; *Presupoziție*; *Principiu de discontinuitate*, de echivalență, de exterioritate...; *Principiu formativ*; *Probă*; *Procedeu*; *Proces*; *Producere*;

Prolepsă; *Prolog*; *Proprioceptivitate*; *Protagonist*; *Proză*; *Prozodie* (MPv); *Psihocritică* (MMs); *Public*; *Pulsiune*; *Punct de vedere*; *Punere în abis*; *Punere în abis a codului*, a enunțării, ficțională...;

Quadripartita ratio (VPn); *Quiproquo*;

Realist; *Receptare*; *Receptor*; *Recurență*; *Reducere a abaterilor*; *Redundanță*; *Referent*; *Referențial*; *Referențialitate*; *Referință*; *Reflectare*; *Refren*; *Regie*; *Regulă*; *Repetiție*; *Reprezentare*; *Retorică* (VPn); *Retorică a romanului*; *Retorică scenică*; *Rimă*; *Ritm* (IPp); *Roman* (SAv); *Roman arthurian*; *roman cavaleresc*; *Roman picaresc* (PSP); *Romanesc*; *Romantic*; *Romanț*;

Sarcasm; *Satiră* (VPn); *Scenă*; *Scritură*; *Secvență*; *Sem*; *Semanaliză*; *Semantem*; *Semantic*; *Semantică* (LCt); *Semem*; *Semic*; *Semiologie*; *Semiologie a literaturii*; *Semiologie teatrală*; *Semiotic*; *Semiotică*; *Semioză*; *Semn*; *Semn poetic*; *Semn teatral*; *Semnal* (LCt); *Semnificant*; *Semnificantă*; *Semnificat*; *Semnificație*; *Sens*; *Serie semantică*; *Simbol*; *Simbolic*; *Simbolist*; *Symbolism fonetic*; *Sincetism*; *Sincronie* (ASr); *Sinecdocă* (MCp); *Sinestezie*; *Sintagmă*; *Sintagmatic*; *Sintagmatică*; *Sintaxă logică*, poetică, pură; *Sintaxă discursivă*, fundamentală, narativă...; *Sistem*; *Skaz* (LCt); *Sonet* (MCp); *Spațiu*; *Spațiu literar*; *Spațiu teatral*; *Spațiu textual*; *topic*, *utopic*; *Stil* (IPp); *Stilistică* (IPp); *Structură*; *Structuralism*; *Subiect*; *Subiectiv*; *Subiectivism*; *Substanță*; *Substanță a conținutului*, a expresiei; *Sunet*; *Supradeterminare* (CDm); *Suprarealist*; *Suprimare* (VPn); *Suprimare - adjoncțiune* (VPn); *Suspens*; *Suspensie*;

Știință a literaturii;

Tablou; *Teatralitate*; *Tehnică*; *Temă*; *Tematic*; *Tematism*; *Temporalitate* (ASr); *Tensiune*; *Teorie a literaturii*; *Teorie a traducerii*; *Termen*; *Terminologie*; *Text* (LCt); *Timp* (ASr); *Tip*; *Tipologie*; *Titlu*; *Topic*; *Topică*; *Topoi*; *Traducere*; *Traductibilitate*; *Tragedie*; *Tragicomedie*; *Transformare*; *Transretorică* (VPn); *Transtextualitate*; *Trop* (VPn); *Tropologie* (VPn);

Umor; *Unitate*; *Utopie*; *Uz*;

Valoare; *Variabil*; *variabilă*; *Veridicitate*; *Verosimil*; *Vers*; *Vers alb*; *Vers liber* (MCp); *Versificație*; *Voce*; *Voce auctorială*, narativă; *Vorbă de duh*; *Vorbire*;

Zeugmă.

BIBLIOGRAFIE SIGLATĂ

- AAM = Alonso Amado, *Materie și formă în poezie*, Buc., Univers, 1982;
(*Lucrare menționată în articolul: ritm*)
- ACR = A. Ed. Chaignet, *La rhétorique et son histoire*, Paris, Vieweg, 1888;
(*figură; trop*)
- ADL = Alexandru Duțu, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, Buc., Univers, 1982;
(*literatură comparată*)
- AGD = Algirdas Julien Greimas și J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979;
(*agramaticalitate; ambreior; antifrază; context; derivare; intertextualitate; lectură; lexie; literaritate; matrice*)
- AGE = Algirdas Julien Greimas, *Despre sens, Eseuri semiotice*, Buc., Univers, 1975;
(*acțiune; basm; condensare; erou; figură; personaj; poetică*)
- AGJ = Alain Girard, *Le journal intime et la notion de personne*, Paris, Ed. de l'Université, 1963;
(*jurnal intim*)
- AGS₁ = Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966;
(*acțiune; articulare; basm; condensare; corpus; discret; funcție; opozant; semantică*)
- AHL = Archibald Hill, *Introduction to Linguistic Structures from Sound of Sentence in English*, New York, Brace and Comp., 1958;
(*stilistică*)
- AHM₁ = Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971;
(*figură; sinecdocă*)
- AKC = Aron Kibédy-Varga, *Les constantes du poème*, Paris, Picard, 1977;
(*ingambament; poetică; ritm*)
- ALC = Albert Léonard, *La crise du concept de littérature en France au XX-e siècle*, Paris, Corti, 1974;
(*biografie; poezie; roman*)
- AMC = Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, P.U.F., 1988;
(*literatură comparată*)

BIBLIOGRAFIE SIGLATĂ

223

- AME = André Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Colin, 1960;
(*articulare*)
- AMI = Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Buc., Ed. Tineretului, 1968;
(*context*)
- AML = André Martinet, *La linguistique synchronique*, Paris, P.U.F., 1974;
(*fonem; intonație*)
- ANL = Arthur Nisin, *La littérature et le lecteur*, Paris, Ed. Universitaires, 1964;
(*critică; cuvânt*)
- ARN = Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1964;
(*timp*)
- ARP = Aristotel, *Poetica*, Buc., Ed. Academiei, 1965;
(*narațiune; ritm*)
- ARR_{I-II} = Aristote, *Rhétorique*, I-II, Paris, Lagrange, 1870;
(*retorică*)
- ASD = Al. Săndulescu (coord.), *Dictionar de termeni literari*, Buc., Ed. Academiei, 1976;
(*academism; afabulație; anecdotă; climax*)
- ASI = A. Schaff, *Introducere în semantică*, Buc., 1966;
(*semantică; semnal*)
- ATC = Albert Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939;
(*critică*)
- ATP = Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Gallimard, 1930;
(*critică*)
- ATR = Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938;
(*alegorie; personaj; roman*)
- AUL = Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1977;
(*funcție; oximoron; timp*)
- AVI = A.N. Veselovski, *Istoriceskaia poetika*, Leningrad, 1940;
(*aliteratie; ritm*)
- BPL = Bernard Pottier ș.a., *Le langage*, Paris, Retz-C.E.P.L., 1973;
(*alegorie; aliteratie; anaforă; antifrază; chiasm; cuvânt; hiperbolă; poetică; prozodie; retorică; sinecdocă*)
- BTT = Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Buc., Univers, 1973;
(*chiasm; narațiune; oximoron; poveste; satiră; sinecdocă*)
- CAM = Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979;
(*critică*)
- CBmCo,4/64 = Claude Bremond, *Le message narratif*, în "Communications", nr.4/1964;
(*poveste*)
- CBP = Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973;
(*acțiune*)
- CBP₁ = Claude Bremond, *Logica povestirii*, Buc., Univers, 1981;
(*funcție; narațiune; opozant*)
- CBS = Conrad Bureau, *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, Paris, P.U.F., 1976;
(*stil; stilistică*)
- CBT = Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Buc., Univers, 1975;
(*text*)

- CBT₁ = Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951;
(intonatie)
- CCS = Claude Chabrol (publ.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1972;
(lexie)
- Che = **, *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, U.G.E., 1968;
(critică)
- CDT = César Chesneau Dumarsais, *Despre tropi*, Buc., Univers, 1931;
(sinecdocă)
- CGP = Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque...*, Paris, Mouton, 1973;
(acțiune; personaj; timp)
- CHT = Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, Buc., Ed. Eminescu, 1981;
(intertextualitate)
- CKC = Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Lyon, Presses Univ., 1977;
(aliteratie; calambur; comparație; conotație; fonem; intertextualitate; intonație; prozodie)
- CMA = Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948;
(durată)
- CMC = Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964;
(psihocritică)
- CMD = Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1962;
(psihocritică; stilistică)
- CMI = Charles Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Paris, Corti, 1969;
(psihocritică)
- CMM = Charles Mauron, *Mallarmé par lui-même*, Paris, Seuil, 1964;
(psihocritică)
- CMP = Charles Mauron, *Phèdre*, Paris, Corti, 1968;
(psihocritică)
- CPL = Claude Pichois și A.M. Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, Colin, 1967;
(literatura comparată)
- DCA = Dumitru Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Iași, Junimea, 1980;
(stilistică)
- DCT = Doritt Cohn, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981;
(flux al conștiinței; jurnal intim)
- DFA = Dominique Fernandez, *L'arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Paris, Grasset, 1972;
(biografie)
- DMB = Daniel Madelénat, *La biographie*, P.U.F., 1984;
(biografie)
- DMD = Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976;
(coerență; retorică)
- DME = Daniel Moutote, *Egotisme français moderne*, Paris, S.E.D.E.S., 1980;
(jurnal intim)
- DPF = D.M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, Buc., Casa Școalelor, 1944;
(poetică)

- DSR = Didier Souiller, *Le roman picaresque*, Paris, P.U.F., 1980;
(roman picaresc)
- EAM = Erich Auerbach, *Mimesis*, Buc., E.P.L.U., 1967;
(figură; retorică; satiră)
- EBaPo, 17/74 = Elisabeth Bruss, *L'Autobiographie considérée comme acte littéraire*, în "Poétique", nr.17/1974;
(autobiografie; pact autobiografic)
- EBE = Eric Buyssens, *Epistémologie de la phonématique*, Bruxelles, Ed. de l'Université, 1980;
(fonem)
- EBP_{I-II} = Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I-II, Paris, Gallimard, 1966; 1974;
(ambreior; cuvînt; diacronie; poveste; ritm)
- ECL = Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin*, Buc., Univers, 1970;
(clișeu; erou; figură; funcție; poezie)
- ECR = Edward Corbett, *Rhetorical Analyses of Literary Works*, London, Oxford Univ. Press, 1969;
(alegorie; retorică)
- EFA = E.M. Forster, *Aspecte ale romanului*, Buc., E.P.L.U., 1968;
(personaj; poveste; roman)
- EKA = Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974;
(aventură)
- Ent = **, *Entretiens sur le temps* (Décade de Cerisy-la-Salle, 1964), Paris, Mouton, 1973;
(timp)
- ESG = Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, München, Dt. Taschenbuch Vlg., 1978;
(parataxă)
- ESI = Eugen Simion, *Întoarcerea autorului*, Buc., Cartea Românească, 1981;
(critică)
- ESR = Eugen Simion, *Sfidarea retoricii*, Buc., Cartea Românească, 1985;
(retorică)
- ESS = Etienne Souriau, *Les 200.000 situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950;
(funcție; opozant; personaj; psihocritică)
- FSC = Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1971;
(articulare)
- FSN = Franz Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, Indiana University Press, 1971;
(narațiune)
- FRE = François Rastier, *Essais de sémiotique discursive*, Paris, MAME, 1973;
(figură)
- GBE = Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1978;
(cuvînt; poezie)
- GBR = Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1978;
(oniologie)

- GCE = George Călinescu, *Estetica basmului*, Buc., E.P.L., 1965;
(basm)
- GDD = Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968;
(cuvânt)
- GDE = Gh.N.Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Buc., Ed. științifică și enciclopedică, 1975;
(anaforă; antifrază; antimetabolă; calambur; chiasm; comparație; eufemism; hiperbolă; metabolă; oximoron; parataxă; sinecdocă)
- GDF = Gilbert Durand, *Figures mythique et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979;
(figură)
- GDS = Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Buc., Univers, 1977;
(antifrază)
- GFM = Gilles Fauconnier, *Espaces mentaux*, Paris, Minuit, 1984;
(ambreior)
- GGD = Georges Gusdorf, *La découverte de soi*, Paris, P.U.F., 1948;
(jurnal intim)
- GGE = Gilles Gaston Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Colin, 1968;
(stil)
- GGF_{III} = Gérard Genette, *Figures*, III, Paris, Seuil, 1972;
(acțiune; discurs narativizat, reprodus, transpus; durată; funcție; narațiune; timp)
- GGF₁ = Gérard Genette, *Figuri*, Buc., Univers, 1978;
(figură; narațiune; retorică)
- GGM₂ = Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, Paris, P.U.F., 1979;
(autobiografie)
- GGN = Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983;
(personaj; poveste)
- GGP = Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982;
(amplificare; condensare; intertextualitate; lectură)
- GGrCo, 16/70 = Gérard Genette, *La rhétorique restreinte*, în "Communications" nr. 16/1970;
(figură; retorică; tropologie)
- GGs₂ = Gérard Genette, *Seuil*, Paris, Seuil, 1987;
(jurnal intim)
- GLM = Georges Lakoff și Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985;
(comparație; sinecdocă)
- GLT = Georg Lukács, *Teoria romanului*, Buc., Univers, 1977;
(durată; timp)
- GMA = Georges May, *L'Autobiographie*, Paris, P.U.F., 1979;
(autobiografie)
- GMD = Georges Mounin (publ.), *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Larousse, 1973;
(lexie)
- GMdAr, 60/75 = Georges Mounin, *Les difficultés de la poétique jakobsonienne*, în "L'Arc", nr. 60/1975;
(funcții ale limbajului; stil)

- GME = Georges Matoré, *L'espace humain*, Paris, La Colombe, 1962;
(timp)
- GMO = Guy Michaud, *L'oeuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957;
(acțiune; opozant; personaj; poezie)
- GMS = Guy Michaud și Edmond Marc, *Vers une science des civilisations?* Paris, Complexe, 1981;
(literatură comparată)
- GMS₁ = Georges Mounin, *Stylistique* (articol în *Encyclopedia Universalis*, vol. 15) 1976;
(stilistică)
- GPC = Georges Poulet, *La conscience critique*, Paris, Corti, 1971;
(critică)
- GPC₁ = Georges Poulet, *Conștiința critică*, Buc., Univers, 1979;
(biografie)
- GPE = Georges Poulet, *Entre Moi et Moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, Corti, 1977;
(durată; temporalitate; timp)
- GPH_{I-IV} = Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, vol. I-IV; vol. II: *La distance intérieure*; vol. III: *Le point de départ*; vol. IV: *Mesure de l'instant*, Paris, Ed. du Rocher, 1972-1976;
(cronologie; durată; timp)
- GPM = Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961;
(stilistică)
- HJE = Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978;
(diacronie)
- HJE₁ = Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Buc., Univers, 1983;
(erou)
- HLH_{I-II} = Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, vol. I-II München, Hueber, 1960;
(adjoncțiune; metabolă; metalogism; metaplasma; metasemem; permutare; retorică; suprimare; suprimare-adjoncțiune)
- HMC = Henri Meschonnic, *Critique du rythme...*, Paris, Verdier, 1982;
(ritm; stil; vers liber)
- HMD = Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1982;
(critică; cronologie; figură; personaj; roman)
- HMP_{I-IV} = Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, vol. I-IV, Paris, Gallimard, 1970-1977;
(aliteratie; comparație; cuvânt; figură; formă-sens; poetică; prozodie; ritm; text)
- HMR = Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, ed. 2-a, Paris, P.U.F., 1975;
(alegorie; aliteratie; amplificare; antimetabolă; chiasm; hiperbolă; ingambament; intonație; metabolă; metalogism; metasemem; oximoron; parataxă; sinecdocă; sonet; trop; vers liber)
- HMR₁ = Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, ed. 3-a, Paris, P.U.F., 1981;
(anticlimax; antifrază; climax; comparație; eufemism; fonem; ritm)
- HMV = Henri Morier, *Le rythme du vers libre symboliste*, Genève, Les Press Académiques, 1973;
(ritm)

- HPT = Heinrich Plett, *Știința textului și analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică*, Buc., Univers, 1983;
(anaforă; critică; figură; literaritate; metaforă; ritm; trop)
- HPT₁ = Heinrich Plett, *Textwissenschaft und Textanalyse...*, Heidelberg, Quellen u. Meyer, 1975;
(text)
- HWT = Harald Weinrich, *Le temps*, Paris, Seuil, 1973;
(timp)
- ICS = Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, Buc., Ed. Academiei, 1973;
(comparație; stil; stilistică)
- IIS = Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, Buc., Ed. științifică, 1975;
(stilistică)
- ILL = Iuri Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Buc., Univers, 1970;
(intonatie)
- ILS = Iuri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973;
(erou; intonație; personaj; ritm; vers liber)
- IMM = Irina Mavrodin, *Modernii, precursori ai clasicilor*, Cluj, Dacia, 1981;
(cliseu; diacronie; intertextualitate; lectură)
- IMP = Irina Mavrodin, *Poietica și poetica*, Buc., Univers, 1982;
(jurnal intim)
- IOS = Ileana Oancea, *Istoria stilisticii românești*, Buc., Ed. științifică și enciclopedică, 1988;
(stilistică)
- IRR = Ivor Armstrong Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1971;
(context)
- ISS = I. Stepanov, *Semiotika*, Moskva, 1971;
(funcție)
- JBf = Joseph Bédier, *Les Fabliaux*, Paris, Champion, 1925;
(basn)
- JB1 = Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P.U.F., 1979;
(figurabilitate; lectură; onirologie)
- JBL = Jacques Bersaniș.a., *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970;
(autobiografie)
- JCD = Jean-Claude Coquet, *Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours*, Paris, MAME, 1974;
(ambreior; cuvînt; lectură)
- JCP = Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966;
(aliteratie; ambreior; stil; tropologie)
- JCPo, 11/72 = Jean Cohen, *Poésie et motivation*, în "Poétique", nr. 11/1972;
(aliteratie)
- JCS₂ = Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Cornell University Press, 1981;
(narațiune)
- JDgLf, 1/69 = Jean Dubois, *Grammaire distributionnelle*, în "Langue française", nr. 1/1969;
(corpus)
- JDI = Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Nathan, 1974;
(jurnal intim; text)

- JDL = Jean Dubois ș.a., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973;
(cliseu; context; cuvînt; derivare; lexie; matrice)
- JDP = Jacques Dubois ș.a., *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, 1977;
(discret; lectură; neoretică; retorică)
- JDR = Jacques Dubois ș.a., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970;
(adjecțiune; antifrază; calambur; comparație; cronologie; cuvînt-valiză; durată; figură; lectură; metabolă; metafonă; metagraf; metalogism; metaplasma; metasemem; metataxă; neoretică; operație retorică; paleoretică; permutare; quadripartita ratio; retorică; suprimare; suprimare-adjecțiune; transretorică; trop)
- JDR₁ = Jacques Dubois ș.a., *Retorică generală*, Buc., Univers, 1974;
(alegorie; antimetabolă; chiasm; funcție; ingambament; literaritate; oximoron; parataxă; sinecdocă; stil)
- JDS = Jean Decottignies, *L'écriture et la fiction. Situation idéologique du roman*, Paris, P.U.F., 1979;
(aventură)
- JFC_{I-VI} = James G. Frazer, *Creanga de aur*, vol. I-VI, Buc., Minerva, 1980;
(basn)
- JFC₂ = Jean-Pierre Fages, *Comprendre le structuralisme*, Toulouse, Privat, 1968;
(diacronie; figură)
- JFT = Jean Pierre Faye, *Théorie du récit. Introduction aux langages totalitaires*, Paris, Hermann, 1972;
(acțiune; adjecțiune; cuvînt; funcție; permutare; prozodie; roman; suprimare)
- JGR = Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979;
(lectură)
- JKP₂ = Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977;
(text)
- JKR = Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique...*, Paris, Seuil, 1974;
(condensare; figurabilitate; funcție; intertextualitate; ritm; text)
- JKS₁ = Julia Kristeva, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969;
(anaforă; intertextualitate)
- JKT₁ = Julia Kristeva, *Le texte du roman*, Paris, Mouton, 1970;
(diacronie; funcție; personaj; sincronie; timp)
- JLL = Jürgen Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, München, Fink, 1974;
(poezie)
- JLT = Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Paris, Corti, 1981;
(acțiune; cronologie; durată; erou; funcție)
- JMcPo, 26/76 = Jean-Paul Martin, *La condensation*, în "Poétique", nr. 26/1976;
(condensare)
- JMI = Jean Molino și Joëlle Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, P.U.F., 1982;
(chiasm; poezie; ritm; sinecdocă)
- Jou = **, *Le Journal intime et ses formes littéraires*, Genève, Droz, 1978
(jurnal intim)
- JRF = Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962;
(timp)

JRM = Josette Rey-Debove, *Le métalangage. Etude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Le Robert, 1978;

(condensare)

JRR₂ = Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1973;

(autobiografie)

JSO = Jean Starobinski, *J.J.Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris Gallimard, 1971;

(autobiografie)

JSR = Jean Starobinski, *Relația critică*, Buc., Univers, 1976;

(autobiografie; biografie; jurnal intim)

JTR = Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, P.U.F., 1978;

(timp)

KBL = Kenneth Burke, *Language as Symbolic Action*, Los Angeles, 1973;

(cuvînt; roman)

KHL = Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986;

(flux al conștiinței; timp)

KSrPo, 39/79 = Karlheinz Stierle, *Réception et fiction*, în "Poétique", nr.39/1979;

(lectură)

LBL = Leonard Bloomfield, *Le langage*, Paris, Payot, 1970;

(conotație)

LCN = Livius Ciocârlie, *Negru și alb*, Buc., Cartea Românească, 1979;

(alegorie; cuvînt-valiză; poezie)

LCT = Livia Cotorcea, *Teoria limbajului poetic în știința filologică rusă și sovietică*, Iași, Centrul de multiplicare al Univ., 1983;

(aliteratie; context; cuvînt; figură; poezie; trop)

LDiPo, 27/76 = Lucien Dällenbach, *Intertexte et autotexte*, în "Poétique", nr.27/1976;

(intertextualitate)

LDR = Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, 1977;

(intertextualitate)

LGS = Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964;

(roman)

LGV = Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, Buc., Minerva, 1971;

(sonet; vers liber)

LHP = Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage ...*, Paris, Minuit, 1971;

(articulare; conotație; figură; permutare)

LJsPo, 27/76 = Laurent Jenny, *La stratégie de la forme*, în "Poétique", nr. 27/1976;

(intertextualitate)

LPE = Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, Buc., Univers, 1977;

(lectură)

LPE₂ = Luis Prieto, *Etudes de linguistique et de sémiologie générale*, Genève, Droz, 1975;

(stil)

LPiPo, 27/76 = Leyla Perrone-Moisés, *L'intertextualité critique*, în "Poétique", nr.27/1976;

(intertextualitate)

LPP = Luis Prieto, *Pertinence et pratique*, Paris, Minuit, 1975;

(fonem)

LSB = Lazăr Șăineanu, *Basmele românilor în comparațiune cu legendele antice...*, Buc., Minerva, 1978;

(bază)

LSS = Leo Spitzer, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970;

(stil; stilistică)

LTE = Lucien Tesnière, *Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959;

(anafora)

MAiSh, 1/83 = Marc Angenot, *L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel*, în "Revue des sciences humaines", nr.1/1983;

(intertextualitate)

MApLa, 9/73 = Michel Arrivé, *Pour une théorie des textes poly-isotopiques*, în "Langages", sept.1973;

(intertextualitate)

MBD = Marc Eli Blanchard, *Description: Sign, Self, Desire*, The Hague, Mouton, 1980;

(narațiune)

MBE = Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955;

(jurnal intim; poezie)

MBE₁ = Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969;

(cronologie; timp)

MBL = Mihail M.Bahtin, *Probleme de littérature et esthétique*, Buc., Univers, 1983;

(erou; insolitare; roman; roman picaresc; text)

MBN = Mieke Bal, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977;

(durată; personaj)

MBP = Mihail M.Bahtin, *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moskva, Iskustvo, 1979;

(cuvînt)

MBP₂ = Mihail M.Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Buc., Univers, 1970;

(intertextualitate; satiră; skaz; text)

MBR_{1-v} = Michel Butor, *Répertoire*, vol.I-V, Paris, Minuit, 1960-1974;

(cuvînt; erou; poezie; prozodie; roman)

MBR₂ = Marcel Bataillon, *Le roman picaresque*, Paris, La Renaissance du Livre, 1931;

(roman picaresc)

MBV = Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959;

(jurnal intim)

MBV₁ = Mihai Bodeianu, *Versificația românească*, Iași, Junimea, 1974;

(ingambament)

MC1Po, 34/78 = Michel Charles, *La lecture critique*, în "Poétique", nr.34/1978;

(lectură)

MCP = Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, Buc., Univers, 1981;

(lectură; semantică)

- MCR = Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977;
(critică; figură; lectură; neoretorică; retorică)
- MCS = Marcel Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, P.U.F., 1971;
(aliteratie; antifrază; articulare; chiasm; comparație; cuvânt; eufemism; stil; stilistică)
- MEA = Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Buc., Univers, 1978;
(basn)
- MGC = Mortimer Guiney, *Cubisme et littérature*, Genève, Georg, 1972;
(poezie)
- MGE = Matila Ghyka, *Estetica și teoria artei*, Buc., Ed. științifică și enciclopedică, 1971;
(ritm)
- MGP = Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, Colin, 1967;
(ingambament; sonet; vers liber)
- MHH = Marie Hélène Huet, *Le héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII-e siècle*, Paris, Corti, 1975;
(roman picaresc)
- MJA = Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974;
(aliteratie; ritm)
- MLM = Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973;
(comparație)
- MME = Michel Martins-Baltar, *De l'énoncé à l'énonciation: une approche des fonctions intonatives*, Paris, Didier, 1977;
(intonatie)
- MMG = Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg. Omul și era tiparului*, Buc., Ed. Politică, 1975
(lectură)
- MNP = Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu (publ.), *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Buc., Univers, 1972;
(stilistică)
- MPL = Mihai Pop (publ.), *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Buc., Univers, 1983;
(intertextualitate; vers liber)
- MRE = Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971;
(autobiografie; clișeu; context; cronologie; intertextualitate; literaritate; stil; stilistică)
- MRiLt, 41/81 = Michael Riffaterre, *L'intertexte inconnu*, în "Littérature", nr. 41/1981;
(intertextualitate)
- MRO = Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977;
(roman)
- MRO₁ = Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Buc., Univers, 1983;
(satiră)
- MRP = Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979;
(derivare; lectură; literaritate)
- MRS = Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983;
(agramaticalitate; clișeu; derivare; intertextualitate; literaritate; matrice; stil; stilistică; supradeterminare)

- MRsTx, 2/83 = Michael Riffaterre, *Sémanalyse de l'intertexte*, în "Texte", nr. 2/1983;
(intertextualitate)
- MRT = Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979;
(stil; supradeterminare)
- MZR = Michel Zérafra, *La révolution romanesque*, Paris, U.G.E., 1972;
(cronologie; durată; flux al conștiinței; persona; personaj; timp)
- MZS = Michel Zérafra, *Roman et société*, Paris, P.U.F., 1971;
(erou; personaj; roman)
- NFA = Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Buc., Univers, 1972;
(critică; erou; narațiune; roman; satiră)
- NGP = Norbert Groeben, *Psychologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, Buc., Univers, 1978;
(figurabilitate)
- NouI-II = **, *Nouveau roman; hier, aujourd'hui*, vol. I-II, Paris, U.G.E., 1972;
(critică; cuvânt; funcție; personaj; roman; text)
- NTP = N. S. Troubetzkoy, *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1964;
(fonem)
- OBE = Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Buc., Ed. științifică și enciclopedică, 1976;
(basn)
- ODD = Oswald Ducrot și Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1979;
(durată; lectură; oximoron; personaj; poetică; sincronie; timp; vers liber)
- PBL = Pierre Brunel ș. a., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Colin, 1983;
(literatură comparată)
- PCE = Pius Servien-Coculesco, *Essais sur les rythmes toniques du français*, Paris, P.U.F., 1925;
(ritm)
- PCrNr, 10-11/25 = Paul Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français*, în "Nouvelle Revue Française", oct.-nov./1925;
(ritm)
- PCT = Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Buc., Minerva, 1988;
(context; intertextualitate; lectură)
- PDiFm, 64/69 = Pierre Delattre, *L'intonation par les oppositions*, în "Le Français dans le Monde", nr. 64/1969;
(intonatie)
- PDR = Peter Dixon, *Rhetoric*, London, Methuen, 1980;
(retorică)
- PFF = Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, Buc., Univers, 1977;
(aliteratie; calambur; figură; retorică; trop)
- PGA = Paul Garde, *L'accent*, Paris, P.U.F., 1968;
(intonatie)
- PGE = Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1969;
(stil)
- PGS = Pierre Guiraud, *La stylistique*, Paris, P.U.F., 1970;
(stil)

- PGV = Pierre Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, P.U.F., 1954;
(stil)
- PLA = Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Colin, 1971;
(autobiografie; pact autobiografic)
- PLF = Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, Cape, 1966;
(autobiografie; roman)
- PLJ = Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980;
(autobiografie; biografie; pact autobiografic)
- PLP = Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975;
(autobiografie; biografie; critică; cronologie; jurnal intim; pact autobiografic; sincronie)
- PLS = P. R. Léon, *Essais de phonostylistique*, Ottawa, Didier, 1971;
(aliteratie; fonem)
- PMR_{I-IV} = Paul Merker și Wolfgang Stammeler (publ.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, vol. I-IV, ed. 2-a, Berlin, Walter de Gruyter, 1958-1984;
(retorică; satiră)
- PNP = Paul Popescu-Neveanu, *Dictionar de psihologie*, Buc., Albatros, 1978;
(onirologie)
- PPS = Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Quebec, Presses Universitaires, 1978;
(personaj)
- PRM = Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975;
(alegorie; sinecdocă)
- PRM₁ = Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Buc., Univers, 1984;
(comparație; context; figură; metasemem; neoretorică; trop; tropologie)
- PST = Philipp Stevick (publ.), *The Theory of the Novel*, New York, The Free Press, 1967;
(acțiune; cuvânt; narațiune; roman)
- FTL₁ = Paul van Tieghem, *Literatura comparată*, Buc., E.L.U., 1966;
(literatură comparată)
- PVV = Paul Valéry, *Variété*, vol. V, Paris, Gallimard, 1938;
(poetică)
- PZC = Petru Zugun, *Cuvîntul. Studiu gramatical*, Buc., Ed. științifică și enciclopedică, 1983;
(cuvînt)
- PZcPo, 27/76 = Paul Zumthor, *Le carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et rhétorique*, în "Poétique", nr. 27/1976;
(intertextualitate)
- PZE = Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972;
(alegorie; aventură)
- PZI = Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983;
(aliteratie; text)
- PZL = Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975;
(alegorie; roman)
- PZP = Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Minuit, 1980;
(alegorie; intertextualitate)

- QUO_{I-III} = Quintilianus, *Arta oratorica*, vol. I-III, Buc., Minerva, 1974;
(adjoncțiune; figură; metaplasma; permutare;
quadripartita ratio; suprimare; suprimare-adjoncțiune; trop)
- RBA = Reto Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris, Champion, 1968;
(aventură)
- RBC = Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966;
(lectură)
- RBD = Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953;
(stii)
- RBE = Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1966;
(critică)
- RBeCo, 4/64 = Roland Barthes, *Eléments de sémiologie*, în "Communications", nr. 4/1964;
(conotație)
- RBP₂ = Roland Barthes și Wolfgang Kayser, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977;
(acțiune; erou; funcție; personaj; temporalitate)
- RBR = Roland Bourneuf și Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, P.U.F., 1975;
(durată; flux al conștiinței; roman; timp)
- RBrCo, 16/70 = Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, în "Communications", nr. 16/1970;
(neoretorică; poetică; retorică)
- RBrTq, 47/71 = Roland Barthes, *Réponses*, în "Tel Quel", nr. 47/1971;
(intertextualitate)
- RBS = Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971;
(intertextualitate)
- RBT = Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973;
(intertextualitate; text)
- RBT₂ = Roland Barthes, *Texte* (articol în *Encyclopaedia Universalis*, vol. XV, 1968);
(intertextualitate)
- RBW = Roland Barthes, *Selected Writings*, Fontana, 1982;
(narațiune)
- RBZ = Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970;
(conotație; funcție; lectură; lexie; narațiune; personaj)
- RCC = Ronald Crane (publ.), *Critics and Criticism*, Chicago, 1952;
(acțiune; alegoric; critică; poezie)
- REC = René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963;
(literatură comparată)
- RFA = Robert Foulke ș. a., *An Anatomy of Criticism*, New York, Harcourt, 1972;
(roman)
- RFM = Roger Fowler, *Modern Critical Terms*, London, Routledge-Kegan, 1987;
(neoretorică)
- RJC = Roman Jakobson și Linda Waugh, *La charpente phonique du langage*, Paris, Minuit, 1980;
(fonem)
- RJE = Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963;
(aliteratie; ambreior; comparație; context; cuvînt; fonem; funcții ale limbajului; literaritate;
poezie; ritm; sinecdocă; stil; stilistică; supradeterminare)

- RJQ = Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973;
(literalitate; literaritate)
- RJS = Roman Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit, 1976;
(fonem)
- RMC = Romuș Munteanu, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*, Buc., Univers, 1983;
(roman picaresc)
- RSA = Robert Scholes (publ.), *Approaches to the Novel*, San Francisco, Chandler, 1966;
(erou; roman)
- RWC = René Wellek, *Conceptele criticii*, Buc., Univers, 1970;
(literatură comparată)
- RWI-IV = René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, vol. I-IV, Buc., Univers, 1974-1979;
(roman)
- RWS = Robert Penn Warren, *Selected Essays*, New York, Vintage, 1958;
(alegorie)
- RWT = René Wellek și Austin Warren, *Teoria literaturii*, Buc., E.P.L.U., 1967;
(biografie; roman)
- SAAII = Ștefan Avădanei (publ.), *American Fiction*, vol. II, Iași, Univ. Press, 1988;
(basin)
- SBM = Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, Buc., Univers, 1976;
(flux al conștiinței; personaj)
- SCS = Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978;
(poveste)
- SDN = Serge Doubrovsky, *De ce noua critică?*, Buc., Univers, 1977;
(psihocritică)
- SFF = Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978;
(ontologie)
- SFS = Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, Buc., Univers, 1980;
(figurabilitate)
- SLL = S. K. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague, Mouton, 1962;
(stil)
- Sty = **, *Style in Language*, New York, Technology Press of MIT, 1960;
(stilistică)
- SUI = Stephen Ullmann, *Semantics. An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford, Blackwell, 1967;
(context)
- SUN = Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, Cambridge, University Press, 1957;
(stilistică)
- SUP = Stephen Ullmann, *Précis de sémantique française*, Bern, Francks, 1952;
(context)
- SUS = Stephen Ullmann, *The Principles of Semantics*, Glasgow, University Publication, 1951;
(context)

- Teo = **, *Pentru o teorie a textului. Antologie "Tel Quel", 1960-1971* (trad. de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu), București, Univers, 1980;
(intertextualitate)
- TGG = Teodora Cristea, *Grammaire structurale du français contemporain*, Buc., Ed. Didactică și Pedagogică, 1979;
(intonatie)
- TTB = Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine - le principe dialogique...*, Paris, Seuil, 1981;
(intertextualitate)
- TTCo. 8/66 = Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, în "Communications", nr. 8/1966;
(formă-sens; intertextualitate; poveste)
- TTD = Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978;
(autobiografie; diacronie; ontologie; poetică)
- TTF = Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970;
(alegorie; critică; ontologie)
- TTG = Tzvetan Todorov, *Grammaire du «Décaméron»*, La Haye, Mouton, 1969;
(acțiune; critică; funcție)
- TTL = Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967;
(acțiune)
- TTP = Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971;
(lectură; poveste)
- TTP₁ = Tzvetan Todorov, *Poétique*, Paris, Seuil, 1973;
(acțiune)
- TTR = Tzvetan Todorov (publ.), *French Literary Theory. A Reader*, Cambridge University Press, 1982;
(narațiune)
- TTS = Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977;
(calambur; coerență; cuvânt; poezie; sinecdocă)
- TTS₁ = Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, Buc., Univers, 1983;
(alegorie; figură; retorică; supradeterminare; tropologie)
- TTT = Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature (Textes des formalistes russes)*, Paris, Seuil, 1965;
(erou)
- TVOx = Tudor Vianu, *Opere*, vol. X, Buc., Minerva, 1982;
(biografie; jurnal intim)
- TVP = Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Buc., E.S.P.L.A., 1957;
(alegorie; sinecdocă)
- UEA = Umberto Eco, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972;
(context; critică; diacronie; figură)
- UEL = Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985;
(lectură)
- UET = Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, Buc., Ed. științifică și enciclopedică, 1982;
(articulare; cuvânt; figură; pragmatică; retorică; semantică)
- Ver = **, *Vers une esthétique sans entraves*, Paris, U.G.E., 1975;
(poetică)

- VFR = Vasile Florescu, *Retorica și neoretica*, Buc., Ed. Academiei, 1973;
(cuvînt; figură; literalitate; neoretică; poezie; retorică)
- VGP = V. P. Grigoriev, *Poetika slova*, Moskva, 1979;
(text)
- VJS = Viktor M. Jirmunski, *Teoria stiha*, Leningrad, sovetskii pisatel', 1975;
(aliterație; anaforă; figură; ingambament; prozodie; sonet)
- VJT = Viktor M. Jirmunski, *Teoria literaturii. Poetika. Stilistika*, Leningrad, 1977;
(metrică; poezie)
- VMD = Victor Ernest Mașek (publ.), *Dicționar de estetică generală*, Buc., Ed. Politică, 1972;
(academism)
- VPM = Vladimir Iakovlevici Propp, *Morfologia basmului*, Buc., Univers, 1970;
(acțiune; basm; erou; funcție; narațiune; opozant)
- VPR = Vladimir Iakovlevici Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Buc., Univers, 1973;
(basm; erou)
- VSI = Victor Săhleanu și I. Popescu-Sibiu, *Introducere critică în psihanaliză*, Cluj, Dacia, 1972;
(figurabilitate)
- VSP_{II} = Viktor Șklovski, *Despre proză*, II, Buc., Univers, 1976;
(poveste)
- WBC = W. Brownell, *Criticism. An Essay on Function, Form and Method*, Washington, Kennikat, 1967;
(critică)
- WBR = Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Buc., Univers, 1976;
(personaj; retorică; roman)
- WET = William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Penguin Books, 1961;
(alegorie; insolitare)
- WHC = W. J. Harvey, *Character and the Novel*, London, 1965;
(personaj; timp)
- WKO = Wolfgang Kayser, *Opera literară*, Buc., Univers, 1979;
(erou; figură; personaj; satiră)
- WSH = Wolfgang Schmidt-Hidding, *Humor und Witz*, München, 1963;
(satiră)

TABLĂ DE MATERII

Cuvînt introductiv	V
Siglele autorilor	X
Vocabular	1
Lista termenilor	218
Bibliografie siglată	222